OUDAR. CHRONIQUE DES LETTRES ET DES ARTS

УДАР

художественно-литературная хроника Сергѣя Ромова

Serge Romoff
144, Bd de la Gare, Paris

при ближайшем участіи и сотрудничествѣ

Виктора БАРТА, Жоржа БИССІЕРА, Андрэ БРЕТОНА, Венсана ГИДОБРО, Алберта ГЛЭЗА, Максимиліана ГОТЬЕ, Рош ГРЭЙ, Макса ЖАКОБА, ВОЛЬДЕМАРА-ЖОРЖА, Андрея ЖИБАЛЯ, Леона ИНДЕНБАУМА, Давида КАКАБАДЗЕ, П. КРЕМНЯ, Ивана ЛЕБЕДЕВА, Якова ЛИПШИЦА, Андрея ЛОТА ЛУЧАНСКАГО, МЕТЦЕНЖЕРА, О. МѢЩАНИНОВА, Мориса РЕЙНАЛЯ, РИБРЕМОНДЕЗЕНЯ, Блеза САНДРАРСА, Андрэ САЛЬМОНА, Леопольда СЮРВАЖА, Тристана ТЗАРА, Константина ТЕРЕШКОВИЧА, А. ФЕДЕРА, Флорана ФЕЛЬСА, С. ФЕРА, Осипа ЦАДКИНА, Ильи ЭРЕНБУРГА.

Скульптура Я. Липшица

НОМЕР

1

ФЕВРАЛЬ 1922 ГОДА

Цѣна ОДИН фр.

Салон Независимых

В «Салонѣ Независимых» не мало талантливых и хороших работ. Героическими усиліями цѣлых поколѣній создалось очень много способных художников и они представлены в Салонѣ в различных тенденціях и группировках довольно полно. Но от этой хорошести и умѣлости становится как-то тяжело и невыносимо. Чувствуется, что здѣсь побѣдила толпа, побѣдила пошлая посредственность, и в этих огромных холодных залах ей устроен пышный апофеоз. Какое-то удручающее впечатлѣніе выносишь от этого множества полотен, таких спокойных и опрятных до скуки. Ни полета, ни улыбки, ни радости жизни, — все тонет в холодной, чинной торжественности. Ни одного мощнаго темперамента, ни выдумки, ни воображенія, — все живет прошлым и никто не дает себѣ труда заглянуть в будущее, а еще меньше присмотрѣться к окружающей их дѣйствительности. И кажется, что Салон Независимых, растеряв всѣ свои революціонные лозунги, исчерпал себя до конца и без остатка.

Салон, но не принцип, не то независимое искусство, которое создало всю современную живопись и подготовило эпоху новаго возрожденія. И если принцип этот считается анархическим, — да будет благословена анархія, создавшая Сезана, Одильон-Редона, Писаро, Гогена, Сзера, Ренуара, Матиса, Дерэна, Пикасо и др.

Достаточно оглянуться на весь пройденный путь, чтоб убѣдиться, что заслуга Независимаго Искусства не имѣет себѣ равнаго во всей исторіи живописи со времени возрожденія.

Импрессіонизм обогатил современных художников новым способом живописнаго выраженія, перевоспитав их міроощущеніе и воспріятіе дѣйствительности; фовизм и неоимпрессіонизм заставили их прислушаться к своим чувствам, переживаніям и инстинктам и по геніальному почину Сезана вскрыли мистическую сущность природы и ея закономѣрную конструктивность; кубизм, претворив всѣ наши эстетическія понятія, вооружил нас научным методом геометрических построеній и композиціи, растерянных и забытых предшествовавшими школами; наконец, футуризм, а еще болѣе дадаизм своим дѣйственным скептицизмом, — заставили нас произвести ту переоцѣнку цѣнностей, без которой всѣ новыя эстетическія теоріи превратились бы в схоластику и мертвую букву.

Что стало теперь со всѣми новыми теченіями?

Кубизм, говорят, умер, а дадаизму собираются устроить торжественные похороны на предстоящем Парижском Конгрессѣ. Но если в отношеніи кубизма существуют еще кое-какія сомнѣнія, то

дадаизму дана только временная отсрочка и смертный приговор над ним произнесен безапелляціонно.

Вывезет-ли современное искусство из тупика нарождающееся новое теченіе, представленное пюризмом? В том видѣ, в каком оно сейчас нам представляется, — вряд-ли. В своей критической и разрушительной теоріи пюризм повторяет, с небольшими, нѣсколько подновленными варіантами, революціонные аргументы предшествовавших ему теченій и, в частности, всѣ основныя положенія кубизма плюс трескучую фразеологію футуризма, а в своей положительной, конструктивной программѣ он уж больно напоминает нѣкогда модную в далеких провинціях « философію пара ». — « В наш вѣк электричества и пара»,—так неизмѣнно начинались политическія передовыя статьи и банкетныя клубныя рѣчи. Пюристы Озанфан и Жаннерэ сдѣлали только шахматную перестановку и, замѣнив одни слова другими, создали свою «новую» философію, «философію автомобиля». К их теоріи, впрочем, нам придется еще вернуться и остановиться на ней болѣе подробно. Во всяком случаѣ не от них можно ждать сейчас спасенія. Выставленныя Озанфаном и Жаннерэ полотна в Салонѣ это подтверждают в полной мѣрѣ. Холодныя, абстрактныя они проходят мимо современных живописных задач, несмотря на разглагольство об «обвествленіи» и воскрешеніи формы.

Я должен, однако, сдѣлать маленькую оговорку. Пюризм Озанфана и Жаннерэ ни в какой степени не слѣдует смѣшивать с такой же теоріей, примѣняемой в современной французской поэзіи, и еще меньше с теоріей чистаго творчества Я. Липшица, у котораго средства и достиженія, как и строго продуманная концепція находятся в абсолютно гармонической связности. Полное обладаніе законами структуры, глубокое пониманіе архитектурных принципов и богато одаренное воображеніе позволяют Липшицу создавать новыя формы, внѣ всякаго подражанія, и в их творческой самодовлѣющей скульптурной чистотѣ.

Теперешній «Салон Независимых» нельзя считать настолько типичным и характерным, чтобы по нем можно было сдѣлать какія либо заключенія и выводы о том сдвигѣ, который переживает сейчас все независимое искусство, уже по одному тому, что на нем не представлены такіе крупные мастера, как Матис, Дерэн, Пикассо, Брак, Вламинк, Отон-Фріез и многіе другіе. Тѣм не менѣе, приходится признать, что роль «Салона Независимых» будет в концѣ концов сведена к минимуму. Со времени войны в средѣ художников происходят диференціація и подраздѣленіе по эстетическим тенденціям. Уже в прошлом году на тридцать с лишним зал, в Салонѣ Независимых фактически оказалось лишь четыре зала, заслуживавших интерес, а остальные представляли сплошной сбор всякаго хлама. А в этом году, не смотря на архи-демократическій принцип развѣски по алфавиту, все же образовался естественный, а отчасти и конспиративный подбор. Салон и тут, как и во многом другом, показал свою полную несостоятельность. Он постепенно превращается в один из оффиціальных салонов, таких же скучных, как и всѣ остальные и будет только способствовать развитію индивидуальных и групповых выставок, которыя растут с каждым днем. Там временно притаится Независимое искусство впредь до побѣды новой Площади и Новаго Соборнаго Дома. Группировка и подраздѣленіе по эстетическим тен-

денціям будет происходить все дальше и глубже, без компромиссов и отступленій, так как эклектизм в искусствѣ это начало упадка и разложенія.

Прежде, чѣм закончить, я хотѣл бы отмѣтить нѣсколько художников с несомнѣнными крупными дарованіями, которые выдѣляются из общаго уровня всѣх экспонентов. К ним надо отнести Дюфрена, Дюрей, Метценжера, Глэза, Лота, Жимми, Биссіера, Лотирона, Моро, и из русских — Гончарову, Барта, Кремня, Федера, Фера, Сюрважа.

Что касается скульптуры, то она жалка и убога, а то, что заслуживает вниманія относится к работам русских скульптуров. Кромѣ Липшица, о котором я уже говорил, надо отмѣтить Лучанскаго, скульптора несомнѣнно очень талантливаго, а также Цадкин и Орлову, которые с одинаковыми заданіями, хотя и с противоположных концов, подходят к скульптурѣ, и по сущности своей удивительно похожи друг на друга. О снѣжной бабѣ Юревича и других таких же уродствах говорить не приходится.

Сергѣй РОМОВ.

5 февраля 1922 г.

Картина А. Федера.

Существует-ли русская живопись?

Вопрос о существованіи русской живописи тѣсно связан с вопросами общаго эстетическаго характера и явился результатом развитія нашего живописнаго пониманія. 10-20 лѣт тому назад вопрос этот показался бы совершенно праздным и даже просто не мог бы родиться. Но появленіе Сезана, одного из самых больших живописных геніев послѣдняго времени и затѣм послѣдовательныя открытія в живописи худ. Матиса и Пикасо произвели полный переворот в нашем пониманіи, заставили произвести переоцѣнку всѣх наших достояній и предъявить к русской живописи, как и ко всякой другой, требованія во всей полнотѣ разсматриваемаго вопроса, как со стороны самой живописи картины, ея композиціи и самобытности. Я говорю о той русской живописи, которая искусственно была насажена Петром I, и дошла через постепенное и нормальное развитіе до нашего времени, в цѣлом рядѣ независимых теченій со своей эстетикой каждое. В своем изложеніи я должен буду неоднократно устанавливать, что развитіе русской художественной мысли шло параллельно и одновременно французской школѣ живописи, независимо одно от другого.

Мнѣ важно показать, что тѣ чувства, которыя проснулись в русском народѣ и вылились в случайныя формы (живопись была насаждена искусственно Петром I) имѣют в себѣ достаточно сил, чтобы дать матеріал цѣлому ряду поколѣній на протяженіи двух вѣков.

Были ли они достаточно глубоки, чтобы живописныя выраженія достигли предѣльнаго значенія и настолько в большом масштабѣ, чтобы к работѣ были вызваны цѣлыя поколѣнія, которыя сумѣли бы себѣ правильно поставить задачу и найти ея вѣрное разрѣшеніе.

Я спрашиваю, существует-ли русская самостоятельная школа живописи и достиженія русских художников имѣют ли міровое значеніе, т. е., существует-ли русская живопись? Мнѣ важно установить границы, опредѣляющія то или иное явленіе русской живописи и опредѣлить его сущность, постолько поскольку это необходимо, чтобы можно было представить вопрос во всей его полнотѣ и сложности. Я скорѣе намѣчаю вопрос, нежели его рѣшаю.

Я постарался установить главныя явленія русской живописи и придать им то значеніе, которое они имѣют на самом дѣлѣ, а не то, которое им принято обыкновенно придавать. — Так я говорю, что передвижничество в Россіи теченіе, соотвѣтствующее по времени

и даже по содержанію импрессіонистскому теченію во Франціи — что искусство наших дней явилось послѣдовательным развитіем художественной мысли этих двух теченій, а также указываю на особое значеніе и роль худ. Врубеля и особенно Иванова.

Около ста лѣт тому назад, Бѣлинскій, в своих «Литературных мечтаніях» также задал вопрос — существует ли русская литература, и, что неожиданнѣе всего, отвѣтил на него отрицательно, хотя сзади него были уже Пушкин, Державин, Грибоѣдов и уже существовали Гоголь и Лермонтов.

Так в наши дни вопрос о существованіи русской живописи не только умѣстен, но даже необходим, тѣм болѣе, что мы *не знаем* наших живописных Пушкиных, Гоголей и Достоевских.

В существованіи русской живописи мною наблюдаются три основных момента, отмѣчающих главные этапы в развитіи русской художественной мысли.

1) Період иностраннаго вліянія (первые русскіе живописцы — Рокотов, Аргунов, Левицкій, Боровиковскій) и эпоха академизма (Брюллов, Егоров, Шебуев).

2) Період освобожденія от иностраннаго вліянія, переход к реализму (Федотов, Венеціанов, Иванов) и передвижничество и, наконец,

3) період — это искусство наших дней (Міра Искусства, Бубновый Валет, группа Ларіонова и Гончаровой).

Выражаясь образно, но не совсѣм точно, исторію русской живописи можно представить в лицах так: Левицкій и Боровиковскій, наученные французами, заговорили в живописи по французски, но с русским акцентом, передвижники стали говорить по-русски, но плохим языком, а мы хотим говорить по-русски и хорошо.

Вопрос о національном в искусствѣ ставит меня в совершенно неловкое положеніе по двум причинам, потому что національныя черты стираются культурой в живописи, как и во всем другом, и потому, что первый и самый большой русскій художник Иванов, внѣшне менѣе всего несет в себѣ признаки національнаго русскаго искусства. В самом дѣлѣ, легко показать національныя черты в произведеніях Рябушкина или Гончаровой, которые пользуются пріемами и даже мотивами, почерпнутыми из русских лубков и икон. Иначе дѣло обстоит с Ивановым, художником жившим и работавшим в Италіи, писавшим итальянцев с натуры и бравшим сюжеты из библейской жизни. С другой стороны, было бы ошибочно думать, что художник, который пишет русскій пейзаж (Левитан) или сцены из русской деревенской жизни, (Венеціанов, Рѣпин), тѣм самым давали бы своим картинам значеніе русской живописи. Дѣло, конечно, не в русских кафтанах и лаптях и не в березках, а в чувствах и в умѣніи передавать их при помощи красок по-русски. Например, итальянцы и французы. Итальянцы-декораторы, французы — мастера станковой живописи; и тѣ, и другіе живописцы в прямом значеніи этого слова; для итальянца предмет — это повод разсказать о том, как он любит большія массы разных цвѣтов, — краснаго, желтаго, синяго, бѣлаго, чернаго, различных свѣтосил, — то темнѣе, то свѣтлѣе. Сами предметы ему безразличны. Француз, наоборот, любит предмет. Краски у него только средство представить предмет во всем его многообразіи и значительности. Итальянец любит цвѣт, француз любит самый матеріал краски и т. д.

Как же можно говорить о качествах русской живописи, когда нѣт самой живописи.

Вот наша исторія. Левицкій и Боровиковскій были художниками замѣчательными и отличными, но они явились носителями традицій и чувств, которыя им привили французы и итальянцы. Впрочем, уже первые ученики и послѣдователи их пытались отрѣшиться от этого вліянія; и дѣйствительно, в их живописи появилось что-то новое. Прежде всего они обратились к натурѣ. Венеціанов рисует сцены из деревенской жизни, пишет баб, комоды, занавѣски и т. п. Федотов изображает офицеров, офицерских жен, собачек. Но этого еще мало, реальные сюжеты не дѣлают реальной самую живопись. Волевым напряженіем эти художники идут к реализму, но чувства их спят, и своих офицерских жен и баб дѣлают они так же, как Брюллов и Брюни дѣлали амазонок и вакханок и, быть может, они недалеко от того, как дѣлали Левицкій и Боровиковскій свои персонажи. Нужен был геній, который пробудил бы чувства и заставил бы их жить так сильно, чтобы выраженіе их при помощи краски происходило бы без посторонней помощи и вліянія. Таким художником был Александр Иванов, один из самых больших художников XIX столѣтія. Уже Грабарь говорил о нем «быть может», самый великій русскій живописец. Мы говорим это без «быть может». Иванов начал, как Брюллов, Брюни Венеціанов. В своих крайних академических эскизах на библейскія темы он ничѣм не выдѣляется из среды своих товарищей и никак нельзя увидѣть в них будущаго автора эскизов, сдѣланных в концѣ своей жизни, и этюдов к его картинѣ. Иванов являет фигуру гигантскую и символическую, в которой борются начала ложноклассическаго искусства с реалистическим. От классических драпировок à la Рафаэль, голов и слѣпков Апполона, он обращается к итальянским болотам, чтобы приготовить пейзажи для своей картины, пейзажи, в которых каждый листик сдѣлан, пережит и перечувствован. Он пишет головы рабов с натуры с таким удивительным реализмом, перед которым реализм Сезана кажется сладким и пріятным. В Ивановѣ цѣнно не то, что он начал голову крестителя с женской головы, а голову Христа с Апполона и через промежуточныя фазы пришел к послѣднему типу, но то, что в каждом отдѣльном случаѣ, пишет ли он голову или гипсовую маску, он остается реалистом и передает только свое непосредственное ощущеніе дѣйствительности. Несмотря на громадное свое тяготѣніе к Рафаелю и родство с Брюлловым. Конечно, что глубина, разнообразіе и богатство живописных идей у Иванова достигают предѣльнаго своего значенія. В этой погонѣ за натурой Иванов был в полной мѣрѣ сыном своего времени и раздѣляет чувства, обурѣвавшія Курбэ. Он был предтечей импрессіонизма в Европѣ и предшественником у нас в Россіи передвижников. Иванов есть такое же необыкновенное явленіе в началѣ XIX вѣка, как Сезан в концѣ его, причем один кладет начало русской школѣ живописи, а другой завершает французскую. Продолжателями дѣла Иванова в Россіи были передвижники, а потому передвижническое движеніе в Россіи должно признать до нѣкоторой степени соотвѣтствующим тому движенію, которое, как реакція против классицизма Энгра и романтизма Делакруа, родилось реализмом Курбэ и в продолженіи своем вылилось в импрессіонизм. Вѣдь, в концѣ концов, надо сказать, что импрессіонизм было движеніе реалистическое, что его характеризует прежде всего желаніе живописца передать то, что он видит непосредственно,

помимо выучки, академій, традицій, Рафаэля и т. д. Живописец ищет передачу даже своего перваго впечатлѣнія от натуры. Почти ту же самую задачу поставили себѣ первые передвижники, которые родились, как реакція против ложноклассицизма Брюллова и его преемников и поставили себѣ задачей передачу натуры непосредственно и отрѣшеніе от всѣх академических традицій. Моя задача не сравнивать эти два теченія по существу их живописных достиженій, а указать, что цѣли и направленія их были в своем началѣ одни и тѣ же. Разумѣется, если достиженія импрессіонизма как школы, были незначительны, то у передвижников они совершенно ничтожны. Школа не выдвинула ни одного художника, который сумѣл бы понять и сохранить выдвигаемые жизнью принципы. Само движеніе скоро вылилось в направленчество и духовно для живописи умерло. В то время, когда во Франціи импрессіонизм крѣп и развивался, и идеи, заложенныя в нем пришли через Сэера и Сезанна к предѣльным живописным выраженіям, в русском организмѣ идет сложный историческій процесс, который протекает крайне бурно и даже болѣзненно. Русскіе художники приходят к сознанію, что недостаточно только передача натуры, что необходимо работать над живописными средствами: одна группа художников обращается к старому русскому искусству, к иконам, к лубку, вывѣскѣ, другая тянется на запад к французам с вопросом, как дѣлать. Исторически передвижники смѣняются Міром Искусства и искусством наших дней. Но и сознаніе это явилось не сразу. Я бы сказал, что Мір искусства явленіе скорѣе болѣзненное и служило как бы подготовкой к другому теченію, болѣе реальному, с большим сознаніем поставившим себѣ тѣ же задачи, — к группѣ художников, начавшей выставкой «Бубновый Валет». Дѣйствительно, «Мір искусства», борясь с направленчеством передвижников и с его безпринципной эстетикой, прежде всего характеризуется увлеченіем не стариной, а я бы сказал старинкой (30 годы, Ампир, кринолины, ставенки, ларчики и т. п.), крайним развитіем индивидуализма и вырождается в декадентское искусство. Только Грабарь и Борисов-Мусатов идут стороной от общаго теченія и внѣшне примыкают к импрессіонизму. Из общей массы художников также выдѣляется Врубель, несущій всѣ признаки своего времени. Этот художник, надѣленный ярким темпераментом, отличается в своей живописи крайним индивидуализмом не только в выборѣ и трактовкѣ сюжетов, но в самом изображеніи предметов. Вытянутыя тѣла, удлиненныя лица, большіе глаза разной величины, с выворочеными зрачками и т. п. Мысль придать формѣ геометрическое значеніе (Сезанн) родилась у Врубеля самостоятельно, и когда он в поисках формы и композиціи выворачивает и ломает члены своим персонажам, он одинаково близок и декадентам и нам, так как это дѣлается не в угоду чувственности, но из любви к формѣ и композиціи. Мысль строить картину у него родилась впервые в русской живописи. В композиціи он пользуется параллельными линіями, сходящимися и расходящимися. Сами линіи продолжают одна другую в различных предметах.

Нужно сказать, что передвижничество является естественным развитіем художественной мысли в Россіи, чего нельзя сказать о Мірѣ искусства, которое в значительной степени был аномаліей и искусством декадентским. Передвижники по прямой линіи продолжают дѣло, начатое их предшественниками, и если достиженія Міра искусства выше достиженій передвижников, то идеи, которыя ими

руководили, были ложны. Преемниками передвижников явились двѣ группы художников, родственныя по направленію: «Бубновый Валет» и группа Ларіонова и Гончаровой. Художники эти ведут интенсивную работу над живописными средствами, над фактурой живописи, над формой, в поисках стиля, над композиціей, как расположенія всѣх частей, в нѣкотором порядкѣ, гдѣ порядок опредѣляется их геометрической зависимостью или плоскостными ассоціяціями идей. Из этой группы также выдѣляется цѣлый ряд художников, предлагавших свои живописныя теоріи: лучизм (Ларіонов), суприматизм (Малевич), неопримитивизм (Шевченко). Татлин, Бурлюки имѣют свои теоріи. Но какое все это имѣет значеніе. Основной чертой этих художников является их подражаніе французам: Сезанну, Матису, Пикасо и русским иконам. И только один Ларіонов, благодаря большему живописному дарованію, избѣг общей участи и, начав с импрессіонизма, в духѣ Монэ, через лубок и вывѣску, приходит к собственному пониманію вещей. В картинах его мы находим признаки необыкновеннаго чувства дѣйствительности, большое чувство формы и разнообразіе живописных идей и переживаній. В то же время в Парижѣ работает небольшая группа молодых скульпторов и живописцев, среди которых выдѣляется и занимает видное мѣсто Липшиц.

Сто лѣт назад, Бѣлинскій сказал, что русской литературы нѣт, ибо Пушкина и Державина еще недостаточно, чтобы сдѣлать литературу. Мы можем сказать то же самое, что двух или трех художников недостаточно, чтобы создать русскую живопись. Французская живопись, начиная с XVII столѣтія, дает цѣлый ряд школ, гдѣ художественная мысль, через классицизм и романтизм приходит к реализму XIX столѣтія и заканчивается созданіем стиля в искусствѣ двух самых больших художников XIX столѣтія Сэера и Сезанна. Она дает на протяженіи того же столѣтія большой ряд блестящих живописцев, достиженія которых предѣльны, и міровое значеніе неоспоримо. Начиная такими громадными именами, как Пуссен, братья Ле-Нэн, Шардэн, Ватто, Фрагонар, как Энгр, Делакруа, Коро через Курбэ идет к искусству Сэйера и Сезанна и дает другой ряд удивительных и современных нам художников, как Писаро, Ренуар, Матис, Пикасо, Брак и много, много других. Что же мы видим в Россіи? Только одни попытки, только одни желанія, только одну работу. Мы видим художников, но не видим живописи. Но если на протяженіи двух вѣков цѣлыя поколѣнія охватываются одним чувством, их воля и чувства направлгнтся к разрѣшенію одних и тѣх же задач, то это указывает на то, что в народном организмѣ идет большая творческая работа, идет историческій процесс, который выражается в появленіи и смѣнѣ цѣлаго ряда живописных школ, которыя являются носителями идей и чувств, послѣдовательно развивавшихся и зависимых однѣ от других. И если до сего времени французская школа живописи задавила и качественно и количественно русскую живопись, то эта послѣдняя, к великой нашей гордости, сохранила свою полную, яркую независимость даже в своей слабости.

Тот толчек, который мы получили при Петрѣ I, и тѣ чувства, которыя пробудились в нашем сознаніи, с каждым поколѣніем крѣпли и развивались, показывая, что живописное пониманіе вещей свойственно русскому народу и что запас духовных сил этого народа в этом пониманіи найдет свое выраженіе.

Виктор БАРТ.

Группа „Мир Искусства“ в Осеннем Салонѣ

По всей вѣроятности, художникам и людям, болѣе или менѣе серьезно занимающимся искусством, покажется нелѣпым разбирать группу художников, члены которой, за исключеніем двух-трех, почти никакого отношенія к искусству не имѣют. Убожество этих «мастеров» кажется настолько ясным, что критиковать их только смѣшно. Но широкой публикѣ, которой по всей вѣроятности, это еще не совсѣм ясно, мнѣ хотѣлось бы показать, а если можно, то и доказать всю несостоятельность и все художественное ничтожество группы «Міра Искусства». Если эта выставка называлась Русскій Отдѣл, то почему туда не были приглашены другіе талантливые молодые русскіе художники Парижа. Неужели, только потому, что их имена мало извѣстны. Не буду перечислять этих имен, но о нѣкоторых из них, которые самостоятельно выставили в Салонѣ, я скажу нѣсколько слов послѣ. Если же это была выставка группы художников, идейно связанных между собой, то почему в ней переплелись такіе художники, как Ларіонов и Сорин, Гончарова и Шухаев и т. д. Вѣдь смѣшно подумать, что у Ларіонова и Сорина есть какія-нибудь общія художественныя идеи. Наиболѣе подходящим названіем для этой группы было бы не «Мір Искусства», а «Мір Искуственности». Большинство из них ударяют своим поистинѣ ловким щегольством, которое у них превращается в глазоугодіе. Яковлевы и Шухаевы это тѣ же Маковскіе и Богдановы-Бѣльскіе.

Чисто исторически, «Мір Искусства» пріобрѣл сейчас значеніе тѣм, что заканчивает цикл выставок, так называемаго М. И., начатаго ровно 25 лѣт тому назад С. П. Дягилевым и кн. Тенишевой, которыя сыграли в теченіе этого времени большую роль в борьбѣ с традиціями чисто передвижническаго характера, но которыя принесли большой вред своим насажденіем так называемаго эстетизма; вмѣсто здоровой любви и вкуса к вещам современности, романтическую любовь к ушедшим эпохам, в особенности к 18-му вѣку и старому Петербургу, которые проводились главными представителями этого направленія. И в наше время трудно сказать, интереснѣе ли А. Бенуа, пишущій хвалебную статью Баксту, или передвижник Стасов, против котораго он возставал. Вкусы Бакста незначительны и уже для нас умерли, а любовь Стасова к Мусоргскому и к его музыкѣ дожила все же до наших дней и, даже выросла и нашла себѣ отзвук в извѣстной французской музыкальной группѣ «Six».

Всѣх художников «Міра Искусств» можно раздѣлить на двѣ группы:

Первая группа людей, так называемых влюбленных в старину, подражающих старинным фрескам, народной русской утвари, лубкам и т. д., или, лучше сказать, точно копирующим все это, с нѣкоторым привкусом, что, конечно, очень вредит стилю или совсѣм искажает его.

К таким художникам надо отнести Ремизова, Сомова, Стелецкаго, Рериха, Бенуа, и отчасти Н. Гончарову.

И другая группа реалистов, часть которой работает чисто русской національной техникой (Яковлев, Шухаев, Григорьев), а другая

под нѣкоторым вліяніем французов, к сожалѣнію, исключительно внѣшним (Мильман, Тархов и отчасти Ларіонов).

Исканія Стелецкаго довольно интересны в желаніи подойти близко к строгому искусству средних вѣков, я говорю об иконѣ. Но это копіи и безконечно слабѣе подлинников, не переваренныя ни темпераментом, ни временем нас от них отдѣляющим. Ярким образцом, возможности преображенія, не впадая в копію являются Болонская и Новогородская школы, столь различныя в своей живописи, заимствованной у византійцев. У них то же пониманіе, но пропущенное сквозь призму своего національнаго темперамента, и отличающееся друг от друга своим языком, стилем, своей особенной манерой выражаться. У Стелецкаго совсѣм нѣт этого преображенія.

Дальше идет Рерих. Но за его ненужностью в искусствѣ, даже исторически, проходишь мимо, равнодушно смотря на этот декламаціонный фейерверк.

Рерих сложился под вліяніем двух великих художников Врубеля и Гогена, но сложился, поняв их только внѣшне. Вѣдь Врубель искал и ближе всѣх русских художников 19 столѣтія подошел к композиціи. А Гоген своей нѣкоторой примитивностью содержанія только лишь извращен Рерихом. Я вспоминаю, как дѣйствовали притупляюще на нас, учеников Московскаго училища, Рерих, Богаевскій, Гурлянис и т. д.

Когда мы смотрѣли на вещи Рериха, мы их понимали, как понимает 12-лѣтній мальчик книгу приключеній.

К нѣкоторым художникам «Міра Искусства» надо отнестись снисходительно. Одним из таких художников является Судейкин.

Всѣ его работы точныя копіи русскаго лубка, чайников, тазов и т. д., без всякаго желанія найти какую нибудь собственную живописную передачу. Все это даже красиво, но так поверхностно, так легко, так пріятно, что очень скоро пріѣдается и становится непріятным.

Его театральное искусство, весьма забавное сценѣ, но не идет дальше милой уютности. Мнѣ кажется, что его театральное искусство почти не театрально, это скорѣе увеличенная иллюстрація. Удивительно, что работая столько лѣт, Судейкин, не хочет или не может понять основных свойств мазка, и пишет им как темперой или гуашью.

Немногим отличается от него каррикатурист Ремизов, который темой для своего подражанія берет лубки, болѣе близкіе к нам по времени. У него еще меньше живописи и серьезнаго рисунка. Он еще болѣе Судейкина походит на виньеточника, рисовальщика канцовок и т. д.

Вообще вся группа эта: Судейкин, Ремизов, Стелецкій, Бенуа, Рерих, Гончарова и д. т., может быть, не очень дурные иллюстраторы и рисовальщики обложек, канцовок и т. д., но ни в каком случаѣ не годятся в станковые живописцы.

Бенуа выставил три театральных экскиза к «Соловью». Это какія-то подслащенныя, бездѣлушки, поддѣланныя под вкус скверной гостинной.

По маленькой работѣ К. Сомова очень трудно о нем что нибудь сказать, кромѣ того, что он рѣзко отличается от всей остальной компаніи.

Теперь о Гончаровой. Вот художница, которая безусловно дви-

гается вперед, открывая много новаго в станковой живописи и еще больше в области театра. Я не берусь говорить о том, насколько эти открытія цѣнны и оставят ли свой слѣд для будущаго. Но отказать Гончаровой в большой живописной изобрѣтательности никак нельзя. Она явленіе глубокорусское и неразрывно связано с русской культурой. Гончарова выставила почти всѣ старыя работы.

У Гончаровой есть большая заслуга в том, что она первая в своих декораціях золотому пѣтушку показала западной сценѣ модерную театральную живопись. До этого времени были декораціи петербургской группы полуграфической или полуимпрессіонистической.

Вторая группа реалистов с чисто русской техникой в живописи.

Борис Григорьев. — Литературность его пріемов композиціи, расположеніе его персонажей, отсутствіе всякой логической связи между ними, тенденціозность в экспрессіи, впадающая в какую-то анекдотичность, словом, игнорированіе той композиціей, которая из полотна, этого замкнутаго, ограниченнаго куска, создает гармоническим расположеніем частей дѣйствительное художественное переживаніе.

Дальше Яковлев. С точки зрѣнія ловкости — очень хорошій рисовальщик.

Но кромѣ этого ничего, даже форму, о которой он больше всего заботится, он передает в каком-то не-жизненном видѣ.

Теперь послѣдняя группа реалистов, находящихся под нѣкоторым вліяніем французов.

Мильман — На первый взгляд кажется, что художник любит сильный яркій цвѣт, любит здоровую, крѣпкую форму. Но при внимательном осмотрѣ его картин, видно насколько это нежизненно, не реально, как то искусственно, а самое главное, насколько эти яркіе цвѣта не держатся один с другим.

Затѣм Тархов. Неизвѣстно для чего, художник выставляет вещи какія-то ученическія и в то же время, как будто на спѣх сдѣланныя.

М. Ларіонов выставил одну новую работу и первое впечатлѣніе производит якобы вещи новой интересной и идущей в разрѣз с тѣм, что сейчас дѣлается. Но при болѣе подробном осмотрѣ картины выясняется, что расположеніе фигур и нѣкоторая простота красок точно скопированы с вещей импрессіонистки Берт Моризо или Манэ, а своеобразная трактовка лиц взята у Модегліани. Признавая очень большое дарованіе Ларіонова, я все же думаю, что недостаточно так шутя помахать кистью, посмотрѣть туда и сюда и сдѣлать шедевр.

Жалкіе потуги на Энгра или еще же на Винтер-Гальтера, подслащенныя вкусом молодых дѣвушек из «бо монд» рисунки, портреты Сорина настолько банальны по своей концепціи, что не стоят многих разговоров.

Скульптуры на выставкѣ совершенно не было. Вылѣпленные человѣчки, Ханы Орловой, показывают полнѣйшее непониманіе скульптурной формы и абсолютное незнаніе матеріала. Ея творчество почему-то напоминает мнѣ творчество художника Яковлева, также, как работы Судьбинина напоминают Стелецкаго, но с полнѣйшим непониманіем иконы и стиля.

Из художников, выставлявших самостоятельно, считаю нужным отмѣтить одного только художника Кремня, который свое художе-

ственное образованіе получил во Франціи, хотя ему и нехватает немного болѣе строгой композиціи, немного болѣе строгой формы. Но в то же время большое чувство дѣйствительности и очень глубокія живописныя переживанія.

Всѣ четыре скульптора, самостоятельно выставляющіе в салонѣ, Инденбаум, Цадкин, Мѣщанинов, Лучанскій несравненно сильнѣе Орловой и Судьбинина.

Константин ТЕРЕШКОВИЧ.

А. Федер

По поводу его выставки в « Licorne »

Не всякій художник обязан быть поэтом, и есть художники прозаики, которые правдивостью и простотою своего стиля достигают огромнаго под'ема художественнаго творчества. Живопись Федера является в этом отношеніи ярким примѣром такой художественной прозы. Независимо от реализма выбираемых им сюжетов, в картинах Федера прельщает строгая четкость их повѣствовательной прозы и большое мастерство, лишенныя всякой поэтической аффектаціи.

Как художник, Федер развился под вліяніем Сезана, но не того Сезана, который хотѣл претворить импрессіозним в музейную живопись или сдѣлаться Прованским Пуссэном, а Сезана, молитвенно склонявшагося над простыми обывательскими моделями, и с лаской и любовью искавшаго в них человѣка, чтобы, как он выражался, создать из живописи «фотографію души».

Невольно вспоминаешь об этом желаніи Сезана, когда смотришь на послѣднія работы Федера. Какое успокаивающее впечатлѣніе производят эти честно исполненныя картины. Тут величіе в скромности и простотѣ.

Тѣ, которых в живописи прельщает калиграфія, вычурность линій и парикмахерскій эстетизм часто упрекают Федера в нарочитом упрощеніи и наивности.

Какое грубое заблужденіе и непониманіе.

Разрѣшая живопись чрез живопись и в строго ограниченной сферѣ живописных заданій, Федер отгоняет от себя всякую виртуозность и другіе чуждые живописи атрибуты и служит только правдѣ своих переживаній и своих наблюденій. Он не льстит своим моделям, а изображает их такими, какими он их видит, какими они должны быть сами по себѣ. И тут всю видимую наивность и упрощеніе надо отнести за счет выбираемых Федером сюжетов, в которых смиреніе черствых лиц старых бретонцев сплетается с внутренним покоем и простотою всей их жизни, перенесенной на картины. Он подходит к простым людям без всякой демагогіи, повѣствуя об их жизни не книжными пріемами, не размашистыми линіями чуждаго им стиля, а говорит о них на их языкѣ, мыслит живописными образами родной и близкой им красоты.

Люди, отравленные эстетизмом не понимают красоты чистаго, безхитростно сшитаго передника. Горожанка, чуждая природѣ не ушла за убожеством фантазіи, дальше простого подражанія фаунѣ и флорѣ, и напяливает на голову цвѣты и фрукто-

вые сады, а деревенская дѣвушка Бретаніи и Нормандіи, близкая природѣ строит свой головной убор из свободной богатой кружевной фантазіи, чуждой всякому подражанію. Горожанин не чувствует красоты тяжелых деревенских галош, не понимает прелести деревенскаго горшка, котораго крестьянки предпочитают всякой декаденской пошлости модных магазинов. Это потому, что крестьянин отдѣлен от горожанина не только бытом, не только своим крестьянским міроощущеніем, но и своей эстетикой. Вот это то и понял с такой проникновенностью и талантом А. Федер.

Как жанриста Федера надо причислить к продолжателям братьев Ле Нэн, Шардэна и ближе к нам наивнаго и тонкаго Анри Руссо.

Быть может, Федер, как русскій художник не забыл и Венеціанова и сохранил нѣкоторое вліяніе русских реалистов, но как он далек от литературщины русскаго передвижничества и анекдотических и иллюстраціонных атрибутов их послѣдователей, и надо сказать прямо, — в этом отношеніи благотворное вліяніе на развитіе его таланта оказала французская выучка.

Одухотворенность лиц этих простых людей, как бы застигнутых врасплох в их обыденной жизни, среди рухляди и предметов обихода, сросшихся с ними и как будто пріобрѣвших их облик, не служит и не может служить никаким литературным цѣлям. Тут все разрѣшается живописными массами, живописными построеніями. Тут все гармонично, начиная от стиля, кончая линіями и красками: каждая картина Федера сохраняет свою полную живописную самобытность.

Нѣкоторые через-чур усердствующіе французскіе критики нашли у Федера близость к Греко и весьма обрадовались появленію в послѣднем Осеннем Салонѣ его большого полотна «Процессія», подтвердившей якобы их тезис. Я лично думаю, что Федер, чуждый мистикѣ и драматизму, очень далек от Греко, и «Процессія», которая фигурировала и в галереѣ «Ликорн» является в работах Федера вещью совершенно случайною. Несмотря на нѣкоторыя качества, она своею театральностью и «высокопарностью» только нарушает то впечатлѣніе покоя и простоты, которое выносишь от всѣх других его работ.

Федер еще художник молодой. Живя кипучею жизнью всѣх французских молодых художников и чуткій ко всѣм их исканіям, Федер окончательно опредѣлился лишь каких нибудь четыре года тому назад, и с тѣх пор он без колебаній и без устали работает, прогрессируя с каждым днем. Среди того новаго поколѣнія художников, которое в противовѣс расплодившемуся дилетанству с сопровождающими его безконечными натюр-мортами и экзематозными импрессіонистическими ню, стремятся сейчас к созданію живописной картины, Федер занимает довольно солидное мѣсто. И будь-то на групповых выставках частных галерей или в общих оффиціальных салонах, всюду встрѣчаешь его рядом с лучшими французскими молодыми художниками.

Каковы бы ни были устремленія современной живописи, — пойдет ли она дальше по пути аналитическаго разложенія формы или придет к новому синтезу через чистое творчество, Федер останется вѣрен избранному им пути, близкому его міропониманію и его темпераменту, как вполнѣ опредѣлившійся художник.

Сергѣй РОМОВ.

Парижъ, 8 января 1922 г.

„Ударная“ хроника

Наш Національный кликуша

Дмитрій Мережковскій, обѣщающій висѣльное мщеніе всей Россіи, оставшейся за предѣлами бѣженскаго болота, перенес сейчас свое поле дѣятельности из мѣщанских салонов в оффиціальныя парижскія аудиторіи. В компаніи с французскими фельдфебелфями от литературы, бывшими агентами контр-развѣдки и прочими переводчиками на французскій язык прусскаго милитаризма, он самолично представляет Россію и говорит от ея имени в «Обществѣ, так называемых, Друзей французской литературы». Но о какой литературѣ, г. Мережковскій, можно говорить с г. Пуанкарэ, Бинэ-Вальмером, Омо-Кристо и пр.?

Кликушество г. Мережковскаго нашло себѣ исключительно яркое выраженіе на недавнем празднованіи трехсотлѣтія Мольера. Придравшись к «Мизантропу» и «Тартюфу», он начал говорить о Ленинѣ, о конференціи в Генуѣ и произнес контр-революціонную рѣчь, достойную той аудиторіи, которую может сейчас собрать предсѣдательство Мильерана. Все, от начала до конца, в этой рѣчи типично для г. Мережковскаго. Отсутствіе собственной мысли, компиляторство, передержки и на сто строк чужих цитат одна своя, да куцая. Если образ Тартюфа может вызвать какія нибудь аналогіи, то именно с г. Мережковским, и кажется, что этот бывшій пѣвец «прелести зла» по ханжеству своему превзошел Тартюфов всѣх времен и всѣх народов.

Безсмертное хлестаковство

Ко дню прихода союзных войск в Одессу г. Бунин помѣстил в «Одесском Листкѣ» рифмованное привѣтствіе варягам, которое было привезено за-границу одной из союзных миссій и встрѣчено здѣсь с недоумѣніем и искренним отчаяніем.

Каково было дальнѣйшее поведеніе г. Бунина в эти страшные дни в Россіи, не трудно себѣ представить по этим нѣскольким рифмованным строкам, в котором юродство смѣшано с самым низким подхалимством. Осважная дѣятельность г. Бунина достойно завершила впослѣдствіи цикл его прислужничества «варягам».

С тѣх пор прошло уж много времени. Пріѣхавши в Париж, г. Бунин записался в сотрудники г. Бурцева и начал, по его собственному «академическому» выраженію «крутить Янкеля» (Так г. Бунин озаглавил один из своих пасквилей на Горькаго). Лексикон одесских подонков, осважный пафос и сотрудничество в «Общем Дѣлѣ»! — как много данных, чтоб закрѣпить за собой званіе русскаго «безсмертника». Но г. Бунину этого было недостаточно, и ему понадобилось и «безсмертіе міровое». Такое покушеніе сдѣлано им в предисловіи к французскому переводу его книги «Господин из Сан-Франциска». — «Я, видите-ли родом из самой старинной, родовитой русской семьи. Я, ближайшій родственник Жуковскаго, одного из корифеев русской литературы. Я родился в тѣх же яслях, что и Иван Сергѣевич Тургенев и Лев Толстой, и только мы с ними пишем самым красивым, богатым русским языком. Были у нас, конечно, и другіе писателишки, вродѣ Достоевскаго, Чехова, Андреева, Горькаго и т. д., но то все были разночинцы и пролетаріи, а мы, вот, с Толстым, настоящіе

писатели, совсѣм как ваши «Иммортели». — Я, видите-ли, так-же как и Толстой и еще один, такой же знаменитый как и я персидскій поэт, стараюсь раскрыть загадку міра и на все наложить отпечаток своей великой метущейся души». — Так приблизительно пишет своему издателю академик Бунин, так повѣствует о себѣ «иммортельный» русскій писатель.

Впрочем, зачѣм дѣйствительно понадобилось г. Бунину безсмертные разночинцы Достоевскіе, Чеховы и др.; когда в компаніи г. Фредерика Массона, водевилиста Роберта-де-Флэра и прочей компаніи современных французских «иммортелей» г. Бунин будет себя чувствовать как «в своей провинціи».

Вряд-ли перевод «Господина из Сан-Франциска» что нибудь прибавит к славѣ русской литературы за-границей, но предисловіе г. Бунина останется как шедэвр «иммортельнаго хлестаковства».

Скульптура О. Цадкина.

«Удар», ставя себѣ цѣлью широкое освѣдомленіе о всѣх событіях современной художественной жизни, должен интересовать всѣх художников и любителей искусства. Если Вы хотите его поддержать, то найдите для него подписчиков и подписывайтесь сами.

В слѣдующем номерѣ, помимо очередных статей, будет помѣщен отдѣл художественной информаціи и художественно-литературная библіографія. Подписная цѣна на 3 номера 3 фр., на 6 номеров 5 франков.

Imprimerie «Union», 46, Bd St-Jacques, Paris — Gérant: *Florent Fels*

УДАР

художественно-литературная хроника
Сергея Рокова

НОМЕР

3

НОЯБРЬ
1927

Цена номера
1-50

[illegible] МАГАЗИН
[illegible]

[illegible] лучшія
[illegible] по искусству
[illegible]ной литера-
[illegible] французском
[illegible] языках. Всѣ
[illegible] в России и
[illegible]ных русских
[illegible]тельств

[illegible] Bonaparte, Paris

ЛУЧШИЙ ИЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ
ФРАНЦУЗСКИХ ЖУРНАЛОВ

L'ESPRIT NOUVEAU

Revue Internationale Illustrée
de l'activité contemporaine
ARTS, LETTRES, SCIENCES

Цена номера во Франціи 3 фр. 75
— за границ. 4 фр. 25

Годичный абонемент (1000 страниц
текста 10 репродукцій в красках и
550 иллюстрацій) во Франціи 48 фр.
за границей 58 фр.

Выходит ежемесячно

Les Editions de l'ESPRIT NOUVEAU,
29, rue d'Astorg, Paris VIII

МЕЧ КОВЕТ

ЖУРНАЛ ИСКУССТВ

АРХИТЕКТУРА, ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА, ПОЭЗИЯ
И БЕЛЛЕТРИСТИКА

[illegible] общей редакцией А. М. ЧЕРНЫШЕВА

[illegible]ий литературным отделом Амфиан Рещетов
[illegible]ий художествен. отделом Николай Чернышев

ВЫШЕЛ 2-й НОМЕР

[illegible] памяти трагически погибшаго талантливаго молодого художника
Василія Чекрыгина

Издательство „Млечный Путь" Москва

[illegible] „УДАРА" [illegible] второй номера
ЦЕНА НОМЕРА [illegible]

OUDAR. CHRONIQUE DES LETTRES ET DES ARTS

УДАР

художественно-литературная хроника
Сергѣя Ромова
SERGE ROMOFF
144, Bd de la Gare PARIS

Содержаніе:

Анри Матисс, — Вальдемара ЖОРЖА. Негритянское искусство, — Андрэ САЛЬМОНА. — Относительность живописных выраженій, — Виктора БАРТА. — Хроника и библіографія, — Сергѣя РОМОВА.

Цѣна номера
1 фр. 50

№ 3 ноябрь 1922

Анри Матисс

Статья Вальдемара Жоржа

Перев. С. Ромова

Автопортрет
А. МАТИССА

Связь, приближающая Анри Матисса к кубизму или ко всякому другому умозрительному искусству, выступает лишь для тѣх, кто обладает раздвоенным зрѣніем, чтоб сквозь техническую внѣшность прозрѣть намѣренія, стремленія и скрытыя желанія художника, который сам лишь в слабой степени отдает себѣ отчет в духовной цѣнности своих работ. Творчество

Матисса заслуживает быть изученным этими любителями «тайных связей», забавляющимися распространеніем в публикѣ всяких кривотолков.

Простое сопоставленіе картин Матисса с кубистическими работами Пикассо или Брака вряд ли поможет разрѣшенію сложной, тяжелой и острой проблемы о кризисѣ современнаго искусства.

И это потому, что творчество Матисса, стоящее на рубежѣ двух эпох, так же мало завершает собой старый цикл художественных исканій, сколь мало отражает в себѣ нарожденіе новых пластических выраженій. Означает ли это, что Матисс принадлежит к переходной эпохѣ и в своем творчествѣ силится примирить противоположные принципы или совмѣстить живописныя выраженія, взаимно друг друга исключающія и противорѣчивыя? Строго однородный характер его работ совершенно исключает подобное предположеніе.

Если метод его работ, по его же собственному признанію, является методом чисто эмпирическим; если он отказывается примкнуть к художникам, отвергающим наблюденіе и извлекающим из одной фантазіи мотивы своих пластических поэм; если его скептицизм, не лишенный нѣкоторой граціи, внушает ему сомнѣнія относительно возможности чистаго творчества в искусствѣ, то Матисс, тѣм не менѣе, до конца исчерпывает вѣковой конфликт, существующій между картиной и ея внѣшней, видимой формой, и без колебаній приносит сюжет в жертву законам конструкціи и гармоніи.

Матисс не имѣет ничего общаго с импрессіонистами, ни по их поверхностной ловкости, граничащей с легкомысліем, ни по их рабскому подчиненію сюжету, в значительной мѣрѣ облегчающим задачу всякаго художника, ставящаго себѣ цѣлью об'единить в одном пучкѣ мимолетную игру свѣта и ея безконечные переходы.

Если принять во вниманіе, что с точки зрѣнія красок, дивизіонизм является научной кодификаціей и усовершенствованіем теорій импрессіонизма, то надо признать, что Матисс является первым, послѣ Сезанна, французским художником, который в живописи отдает предпочтеніе постиженію над воспріятіем и кладет начало новому теченію в современном художественном творчествѣ.

Связь Матисса с его предшественниками, или вѣрнѣе со всѣми художниками, которые, начиная с конца XVI в., предпочли «элемент осязательный», преобладающій в работах примитивистов и прерафаэлитов, «элементу зрительному», заключается в его однородной фактурѣ, сущность которой никогда не мѣняется и которая устанавливает живописные планы в воображаемом пространствѣ, каковым является картина, вѣсостью и плотностью своих тонов. Все творчество Матисса является сплошным самоотреченіем. Благородная манера, богатство и эмоціональная мощь его картин являются слѣдствіем его прямоты и рѣшительности. И, как я уже говорил выше, это свободное жертвованіе видимой внѣшностью законам структуры, является характерной особенностью творчества Матисса. Разрыв с хрупким построеніем, которое называют равновѣсіем между формой и краской (рисунок Рафаэля и краски Тинторетто, — как говорили братья Карраш), разрыв, сдѣланный в пользу краски, разсматриваемой, как основной элемент картины, опредѣляет собой распорядок и построеніе всѣх его работ. Картина Матисса остается прежде всего поверхностью, т. е., тѣлом о двух измѣреніях, плоскостную гармонію которой художник отказывается нарушить уходящими линіями или другими перспективными пріемами. Удачное и разумное пользованіе физіологическими свойствами красок позволяет ему видоизмѣнять расположеніе предметов в глубинѣ картины и создавать третье, чисто живописное измѣреніе, внѣ помощи всякой гра-

Живопись
А. МАТИССА
1920 г.

Photo Bernheim jeune

фики. Можно оспаривать основательность такого метода. Можно утверждать вмѣстѣ с Энгром, что «рисунок является совѣстью искусства», и что краска находится в полном подчиненіи у формы. Но нам пришлось бы слишком с'узить поле дѣятельности живописи, если бы мы ограничились одними качественными свойствами краски и нейтрализовали или пренебрегли ея свойствами пластическими.

«Есть необходимая пропорція тонов, которая может меня заставить видоизмѣнить форму какой-нибудь фигуры или цѣликом передѣлать всю композицію» — писал Анри Матисс в «Grande Revue» 29 декабря 1908 г. В этой фразѣ Матисса мы уже находим в зародышѣ кубистическую теорію разложенія, отдаленнаго значенія которой не может не понять ни один художник, внимательный к эволюціи живописи. Чрезвычайно трудно, дѣйствительно, распредѣлить на картинѣ опредѣленное количество красок, нужных для ея гармоническаго равновѣсія, памятуя в то же время о законах перспективы и сосредоточивая свое вниманіе на доминирующем центральном сюжетѣ, согласно методам классических художников 16 вѣка. Первый опыт отдѣленія построительных элементов картины был сдѣлан художниками Барокко, которые обошли это затрудненіе расцвѣчиваніем атмосферы и перенесеніем доминирующей силы картины на побочные предметы фона и настроеніе. Пользованіе внѣшним свѣтом, свѣтотѣнью и сложным живописным матеріалом, подчас не совсѣм опрятное, позволяло итальянским, фламандским, испанским и голландским художникам Барокко примирить с грѣхом пополам натуралистическую форму с требованіями цвѣтового построенія. Импрессіонисты, затопляя форму, или подобіе этой формы, в жижѣ всяких рефлектов, не только не разрѣшили проблемы

Живопись
А. МАТИССА
1921 г.

Photo Bernheim jeune

взаимоотношенія пропорцій, но совершенно извратили ея смысл и дѣйствительное значеніе.

Накладываніе краски на плоскость таким манером, чтоб она, под вліяніем моделировки свѣта, подверглась полному искаженію и потеряла свой первоначальный органическій вид, является явным предательством. Когда фовы (Les Fauves), отказываясь от безконечной градаціи тонов постимпрессіонистов, возстановили престиж чистаго цвѣта, они встрѣтили на своем пути новыя затрудненія. Импрессіонисты могли оправдать свои посягательства на установленныя истины о вѣчно-синем небѣ и вѣчно бѣлом снѣгѣ, свѣтовыми реакціями. Но художники, краски которых остаются неизмѣнными, и которые, пользуясь локальными тонами, изображают свѣт, внѣ всякаго его подражанія, — оказывались в необходимости, в интересах художественнаго построенія, нарушить логику оптики. Так было с Анри Матиссом в его портретѣ «Марокканскаго полководца», когда он должен был провести по лицу своего персонажа плоскость зеленаго цвѣта. Такое нарушеніе законов оптики шокирует часто профанов, но не имѣет ровно никакого вліянія на качественное значеніе художественнаго произведенія.

Еще не все сказано о Матиссѣ. Не потому, что изученіе его техники было бы слишком затруднительно или замкнутость его творчества черезчур недоступна для людей мало привычных разбираться в эстетических вопросах, а потому, что под чрезвычайной простотой их внѣшности, картины Матисса скрывают так много поучительнаго, — так много отваги и смѣлости — что не один из обычных поклонников этой живописи, со страхом

Живопись
А. МАТИССА
1921 г.

Photo Bernheim jeune

отшатнулся бы от нея, если бы разгадал скрытый от него построительный остов. То пренебреженіе, с которым Матисс относится к природѣ, как к несмѣняемой модели, которой художник должен неизмѣнно подчиняться, мы находим в уже цитированной нами статьѣ Матисса из «Grande Revue» и в прекрасной статьѣ, посвященной Матиссу одним из его нѣмецких учеников, художником Пуррманом и появившейся 8 февраля 1922 г. в берлинском журналѣ «Kunst und Künstler». Мы приводим эти статьи в послѣдовательности их появленія.

«Если я должен на бѣлом холстѣ передать свои ощущенія от синяго, зеленаго и краснаго цвѣтов, то по мѣрѣ того, как я прибавляю мазки, каждый из предыдущих мазков теряет свое первоначальное значеніе. Допустим, что мнѣ нужно изобразить внутренность комнаты. Передо мной шкаф, который дает мнѣ ощущеніе ярко-краснаго цвѣта. Я кладу этот тон, и он меня удовлетворяет. Здѣсь устанавливается соотношеніе между красным цвѣтом и бѣлизной полотна. Я могу тут же рядом положить зеленый цвѣт, а паркет передать желтой краской, и в данном случаѣ тоже окажется опредѣленное соотношеніе этих красок с полотном, которое опять таки меня удовлетворит. Но эти различныя краски взаимно друг друга ослабляют. Нужно, чтоб разнородные знаки, которыми я пользуюсь, были так уравновѣшены, чтоб они друг друга не уничтожали. Для этого я должен навести строгій порядок в своих мыслях. Отношеніе между тонами должно установиться таким манером, чтоб они не уничтожали, а усиливали друг друга. Новая комбинація замѣняет в картинѣ первую и дает полное представленіе о моем впечатлѣніи. Я должен перевоплощать,

и вот почему кажется, что я совершенно видоизмѣняю картину, когда послѣ послѣдовательных перемѣн, я замѣняю зеленое красным, как доминирующій цвѣт. Я не могу рабски копировать природу, которую мнѣ нужно интерпретировать и подчинять логикѣ картины. Но когда всѣ соотношенія красок найдены, то на полотнѣ должен создаться аккорд живых красок, аналогичный гармоніи музыкальной композиціи. Есть необходимая пропорція тонов, которая может меня заставить видоизмѣнить форму какой-нибудь фигуры или цѣликом передѣлать всю композицію. Пока я не добился этой пропорціи для всѣх частей картины, я ищу и продолжаю свою работу. Но наступает момент, когда окончательное соотношеніе всѣх частей найдено, и тогда я ничего не могу ни тронуть, ни поправить без того, чтоб не передѣлать всей картины цѣликом. (*Матисс. Замѣтки художника* «La Grande Revue», 25 декабря 1908 г.).

Художник Пуррман спросил однажды Матисса: «Почему вы промазываете краской всѣ ваши фигуры? Почему вы не приближаетесь к дѣйствительности?» Матисс ему отвѣтил: «Я знаю, что небо накладывает на тѣла синеватый отблеск, что луг накладывает отблеск зеленый. Я хотѣл бы передать и свѣт и тѣни, но к чему эти ужасныя осложненія. Картина от этого нисколько не выиграет, а мои живописныя средства могут значительно ослабѣть. Нужно накладывать большіе ясные тона для того, чтобы вѣрно найти три-четыре контраста, между которыми будут играть краски. Живопись это наблюденіе над соотношеніем красок. Нужно умѣть видѣть общее, и только так я вижу природу. Такое же отношеніе к природѣ мы наблюдаем у Коро, несмотря на то, что он писал каждый предмет в его локальном цвѣтѣ». (*Пуррман. В мастерской Матисса* « Kunst und Kunster»).

«Для меня все в постиженіи. Необходимо поэтому с самаго начала составить себѣ обо всем ясное и точное представленіе», — писал Матисс. У него ничего нѣт случайнаго. Если художник довѣряется своим внутренним переживаніям, если он слишком опасается сухих строгих правил, то это потому, что он, улавливая тончайшія связи красок, сам создает индивидуальныя соотношенія и с брезгливостью отбрасывает легкіе пріемы, за которые с поспѣшностью ухватываются художники, лишенные изобрѣтательных способностей.

Матисс цѣликом уходит в картину, которая является для него главной цѣлью и которой он приносит в жертву природу. Отказываясь копировать ее, он приспособляет природу к своим картинам и заставляет служить своему творчеству.

Матисса не раз называли акварелистом не без того, конечно, чтобы придать этому термину двусмысленное значеніе. Его называли художником-схематиком, отличающимся небрежностью и неспособным создать законченное произведеніе. Если «законченным произведеніем» считать картину, в которую входит в соотвѣтственно-равных частях, анатомія, перспектива и свѣтотѣнь, то Матисс таких картин написал очень много. Если бы нам не претило пользоваться такими жалкими аргументами, то мы могли бы в угоду скептикам указать не мало таких работ Матисса.

Так называемое банкротство кубизма, — единственно для нас пріемлемая и достойная вниманія форма современнаго искусства, — испорченность французской художественной мысли, желаніе молодых художников Осенняго Салона, и Салона Независимых поднять уровень своих технических пріемов заимствованіем у старых мастеров чуждой им фактуры, которую они с трудом распознают под безконечными слоями лака, и, наконец, пониженіе умственнаго кругозора и отсутствіе смѣлости и серьезных исканій

Живопись
А. МАТИССА

Photo
Bernheim
jeune

в средѣ современных художников, мало способствуют славѣ такого большого художника, как Матисс.

В то время как «Молодая французская живопись»*), эфемерное существованіе которой недавно кончилось, но дух которой все еще жив и дает себя чувствовать во многих так называемых передовых салонах и газетных статьях, отворачивается от Матисса, игнорирует или дѣлает вид, что игнорирует Пикассо и старается не говорить о Бракѣ; в то время, как эти молодые художники привѣтствуют в лицѣ Дерэна своего подлиннаго мэтра, при поддержкѣ оффиціальной критики, превозносящей его без всякаго пониманія, — мы, независимая позиція которых никогда не мѣнялась и которые с одинаковым презрѣніем относимся к оппортунистам всякаго сорта, будь они новообращенные или отступники, считаем своим долгом почтить Матисса, как одного из лучших современных художников и привѣтствовать его, как великаго предшественника. Его безсюжетныя картины, отличающіяся своей художественной полнотой и законченностью, открыли современным художникам пути для новых исканій, новых опытов, новых перегруппировок и новых задач.

Ошибочно и пристрастно думать, что Матисс является прежде всего предвозвѣстником кубизма. В исторіи французской живописи он займет мѣсто как художник, самодовлѣющая цѣнность котораго проявилась главным образом в его воспитательной роли. Характер органической внутренней правды и подлинности его работ открывает перед нами художника, творчество котораго не является легким упражненіем, жонглерством и случайной игрой, но естественным и фатальным перевоплощеніем.

Матисс больше не человѣк нашего времени. Работами долгих лѣт он исчерпал себя до конца. Ничто не позволяет больше предвидѣть возможности его дальнѣйшаго развитія. Матисс, расчистившій почву для других и изорвавшій не один парус, может гордиться тѣм, что закончил свой огромный художественный труд, благодатный примѣр котораго способство-

*) Претенціозное названіе небольшой группы художников, исключивших из своей среды кубистов и... иностранцев.

вал умственному освобожденію цѣлаго поколѣнія художников и теоретиков искусства. Тѣ, кто хотѣли его понять, извлекли из творчества Матисса очень много правдиваго и цѣннаго и увидѣли, что оно в зародышѣ заключало всю теорію так называемой не-изобразительной живописи. Матисс первый удовлетворился квалифицированіем предметов без помощи начертательных пріемов. И я склонен думать, хотя не смѣю этого утверждать, что Матисс раньше Брака прибѣг к методу работы, заключающемуся в том, что он брал абстрактную форму как отправный пункт и утверждал ее послѣдующим развитіем своей композиціи.

Трудно отрицать огромный вклад, внесенный этим художником, сумѣвшим найти способ выраженія для своих картин в соотвѣтствіи со своими индивидуальными средствами и выявившій себя с такою цѣльностью и полнотою. Его непосредственное творчеств одинаково цѣнно для нас, как по своим техническим достоинствам, так и по тѣм цѣлям и задачам, которыя оно себѣ ставит.

Анри Матисс, — один из лучших колористов нашего времени, — имѣет много учеников как во Франціи, так и в Германіи и Скандинавских странах. Большинство его послѣдователей занимается лишь грубой поддѣлкой его картин. Вдохновляясь его примѣром, они остались только фальсификаторами и никогда не поняли скрытаго смысла всѣх его исканій И теперь, больше чѣм когда либо, им слѣдовало бы призадуматься над этой мудрой фразой: «Буква умерщвляет, дух оживляет».

Вклад Матисса в современное искусство заключается в его способности низводить всѣ сюжеты, взятые им из наблюденія, к состоянію чисто-живописных элементов. Эти сюжеты играют в его картинах второстепенную роль и, теряя свое матеріалистическое состояніе, становятся совершенно незамѣтными. Нисколько не стараясь выразить характерной сущности этих сюжетов, Матисс и не пользуется ими ни для заполненія картинной поверхности, ни для утвержденія своих конструктивных намѣреній. Он чуждается поучительных и литературных пріемов художников Ренессанса, которые для общенія художника с зрителем подкрѣпляли анекдотом свои композиціонныя задачи. Он мастерски пользуется секретом одушевленія картины и оживленія ея плоскостной поверхности без фальши и чуждых живописи атрибутов. Он компанует красками, не прибѣгая к излишнему хламу вещей, как к стрѣлам невидимаго компаса. Всѣ предметы на его картинах являются скорѣе специфическими гранями организованных им красочных пятен, опредѣляющих их размѣры, чѣм формами, одаренными индивидуальной автономной жизнью.

Вальдемар ЖОРЖ.

Библіографія. *Кромѣ указанных в этой статьѣ библіографических свѣдѣній, о Матиссѣ, была выпущена со времени войны роскошная монографія со множеством репродукцій, составленная извѣстными писателями и близкими его друзьями: Эли Фор, Леон Верт, Жюль Ромэн и Шарль Вильдрак. Кромѣ того надо отмѣтить маленькую монографію умершаго недавно Марселя Семба в коллекціи «Новых Французских Художников», изд.* «Nouvelle Revue Française» *и нѣсколько статей в художественныхъ журналах*: «L'Amour de l'Art», «Action» *и* «Esprit Nouveau».

С. Р.

Негритянское искусство

Статья Андрэ Сальмона

Перев. С. Ромова

Из коллекціи художника А. ФЕДЕРА

Выставка негритянскаго искусства, организованная в одной из парижских галерей в началѣ 1919-1920 г., сразу сдѣлала понятной для публики тревогу, испытываемую современными художниками перед работами африканских ваятелей.

Кто слѣдил за современным искусством, тот знает, сколько нужно усилій для проведенія в жизнь безкорыстной эстетической теоріи во всей ея чистотѣ. Безкорыстіе же в данном случаѣ должно опредѣлять собою всякое пренебреженіе успѣхами «моды».

Нагритянскій праздник, устроенный по случаю этой выставки и оказавшійся столь же привлекательным, как любой русскій балет, к сожалѣнію помог только ея модному успѣху, но отнюдь не послужил чистотѣ самой идеи.

Если бы нѣкоторые из поклонников негритянскаго искусства, при скудности наших національных коллекцій, обратились к безподобным собраніям Британскаго Музея, то нельзя поручиться за то, что они сумѣли бы посмотрѣть на них просвѣтленными глазами, без примѣси того вульгарнаго любопытства и пристрастія к эксцентричности, которыя мѣшали им уловить в деревянной скульптурѣ и негритянских бронзах единственный элемент, достойный вниманія — элемент дѣйствительной красоты. А поймем мы эту красоту только тогда, когда отречемся от грубаго чувства цивилизованнаго варварства, которое заставляет нас восторгаться этими идолами, потому лишь, что они признаны достойными музеев и являются произведеніями дикарей. Но прежде чѣм обратиться к этим музейным коллекціям, слѣдовало бы, быть может, вспомнить о работах наших современных художников, благодаря которым негритянское искусство заняло подобающее ему мѣсто, наравнѣ с греческим, нашим средневѣковым и египетским искусствами, изученіе которых логически привело к открытію скульптуры Африки и островов Полинезіи.

До этих плодотворных изысканій современных художников, многія

из изученных и зарегистрированных произведеній искусства примитивных народов, были приноровлены к матеріалу школьных пособій. Они служили иллюстраціями для различных статистических изслѣдованій и «забавой» для ученых референтов и профессоров антропологіи и географіи. Даже их специфическая красота не обращала на себя вниманія. И идолы солнечных стран даже не сумѣли создать себѣ своего поэта, каким оказался Лоти для туземцев этих заброшенных земель.

Анри Матисс, Пикассо, Андрэ Дернэ, Морис-де-Вламенк и Виктор Голубев были первыми, которые открыли негритянскія статуэтки, первыя дагомейскія, сенегальскія маски у парижских антикваров, среди щитов, копей, стрѣл и проч. предметов военнаго снаряженія. Предпочтеніе многих коллекціонеров было на сторонѣ этого военнаго хлама, и они не обращали вниманія на негритянскія маски, трагическій вид которых оскорблял их тонкій европейскій и до крайности ограниченный вкус. Так было еще сравнительно недавно, — около 1905 г.

Больше того. Поль Гоген, единственный из художников, который первый вызвал интерес к дѣвственным странам и считался доподлинным революціонером; Гогэн, который был самым рьяным искателем абсолютной новизны и новых форм в искусствѣ, и который во имя этих исканій свободно принял свое долголѣтнее изгнаніе, относился к ше-деврам магорской скульптуры, среди которых он жил, с поразительным безразличіем.

А между тѣм, к концу девятисотых годов, Поль Гогэн, прежде чѣм разстаться со своим Понт-Авенским царством и уѣхать из Бретани в Таити, занимался рѣзьбой по дереву и оставил послѣ себя нѣсколько тонких и суровых скульптур, которыя считаются лучшими из его работ. Эти опыты деревенскаго мастера, как будто заново открывавшаго скульптуру, могли его подготовить, если не к цѣнным открытіям, долженствовавшим обновить современное искусство, то к разгадкѣ тѣх намѣреній и задач, к разрѣшенію которых стремились строгіе мастера доисторических варварских времен. Но Гогэна повсюду занимало только пышное великолѣпіе. Поэт в Таити, он воспѣл Ноа-Ноа в поэмѣ, напоминающей поэзію Пьера Лоти просмотрѣнную и исправленную символистом.

Поль Гогэн не мог обогатить нас открытіем негритянскаго искусства в том видѣ, в каком оно сейчас нам представляется, потому что от лявшемуся и недисциплинированному импрессіонисту Гогэну были одинаково чужды как наша любовь к пропорціональным формам, так и наши стремленія к порядку и конструктивным принципам, которые лежат в основѣ всей современной эстетики.

Публика, убѣжденная в превосходствѣ своей культуры, еще долго не поймет той тревоги современных художников, которая заставила их обратиться за уроком к примитивным народам. Когда они проникли вглубь всѣх времен и обошли всѣ страны, то вновь вернулись в негритянское селеніе, которое испокон вѣков осталось ничѣм незатронутым. Но серьезные художники пошли туда не затѣм, чтобы опроститься, или наивно окунуться в постыдный каннибализм. Импрессіонизм и символизм давали им для этого и в Европѣ достаточно пищи. Наоборот, их непреодолимо влекло к искусству, правда примитивному, но стоящему очень высоко, и, внѣ вліянія академизма и какого бы то ни было возрожденчества, способному, — если проникнуться его логикой — оживить изсохшіе источники классицизма.

Пикассо, как страстный охотник за негритянскими масками, должен был прійти к кубизму, который одним из друзей Боннара был опредѣлен как «наступательный возврат к школѣ». Пикассо, как и Фовы, с которыми

он состязался в открытіи негритянских шедевров, любил и защищал этого изумительнаго простачка, каким был Дуанье Руссо.

Мы любим Руссо не за его некультурность, а за его познанія. В творчествѣ Руссо нѣт ничего случайнаго. Это живопись, в которой нѣт никаких чудодѣйственных удач, и вот почему Руссо приближается подчас ко многим великим мастерам и, благодаря сходству с ними, заставляет нас еще больше любить Джіотто и Паоло Учелло.

Дуанье Руссо писал свои претенціозныя композиціи с такой же простотой, как негритянскіе скульптора дѣлали свои священныя изображенія. И время наших испытаній и тревог перед негритянскими изваяніями совпало с наивными радостями Руссо по поводу его успѣхов.

Руссо, в сущности, если не вѣдал чего нибудь, то только академической мудрости, и ему поистинѣ незачѣм было портить свою природную свѣжесть борьбой с академизмом, к которой в концѣ концов свелась почти вся дѣятельность импрессіонистов.

Не чудовищной «наукѣ невѣдѣнія»,—как опредѣлили ее нѣсколько сбитых с толку европейцев, - научили нас негры Африки и Полинезіи.

Художникам XX в., с бо́льшим усердіем чѣм их предшественники, посѣщавшим музеи и разумно и критически к ним относящимся, негры явили рѣдкій пластическій примѣр первобытнаго стремленія к возсозданію стиля. Они показали художникам, стремившимся к сближенію искусства с требованіями жизни, что можно создать цѣлую культуру на человѣческом ощущеніи, культуру самую глубокую, самую дѣвственную, уже освященную высоким чувством, способным претворить это ощущеніе в постиженіе. Чувством этим в данном случаѣ явилась религіозная вѣра, предшествовавшая откровенію. Нѣт надобности приводить ни аллегорій, ни символов в доказательство такого утвержденія, — оно ясно выступают для всѣх, кто искусство ставит выше добронравнаго времяпрепровожденія.

Ваятели идолов были, без всякаго сомнѣнія, самыми добросовѣстными реалистами. Они относились к работѣ с такой же очаровательной простотой как Дуанье Руссо, который, прежде чѣм написать портрет во весь рост поэта Альфреда Жари, снял с него мѣрку карманным метром, как портной. Не надо, однако, забывать, что Руссо сам выбирал свои модели и прибѣгал к таким пріемам только *из добросовѣстности*, так как, начиная портрет, имѣл о своей модели полное и исчерпывающее представленіе.

Черный ваятель, из такой же добросовѣстности, не упускает из виду ни одной детали. И вслѣдствіе того же добросовѣстнаго прилежанія, помимо фантазіи и лукавых (по-галльски) или чувственных побужденій, деревянныя скульптуры негров, — главным образом Западной Африки, — дополнены скарбрезными придатками, которыя рѣшительным образом уничтожаются благонравными коллекціонерами.

Эти «излишки» могут дѣйствительно быть сняты, нисколько не мѣшая общей гармоніи, ибо это только аксессуары, а отнюдь не элементы общаго. Черный ваятель все об'емлет и строит по заранѣе обдуманному им плану, подобно великим мастерам нашего времени.

Его прилежаніе и искреннее желаніе все извлечь из человѣческаго совершенства, не исходит у него из того пристрастія к грубой поддѣлкѣ, которая приводит бѣлаго в восторг, когда он уподобляет картину зеркальному отраженію. Негры тоже все берут от человѣка и все извлекают из человѣческаго совершенства, но никогда не подчиняют ей художественнаго произведенія.

Как реалисты, они свою добросовѣстную аккуратность ревностных кон-

структоров всецѣло направляют на созданіе ансамбля в идеальной гармоніи соотношеній.

Все, что является атрибутом в их твореніях, может исчезнуть, может быть уничтожено временем или быть принесенным в жертву вкусу, добронравію или, если хотите, варварству европейцев. Ансамбль от этого нисколько не уменьшается, и заранѣе продуманная гармонія остается не тронутой.

Нерѣдко бывает, что праздничныя, траурныя, свадебныя или похоронныя маски негров доходят к нам без их искусственных бород из шерсти, конопли, волоса или лыка, или же без руна. Довольно часто также их яркая покраска значительно повреждена. Но эстетическое удовольствіе, уготовленное нам геніем дикарей, от этого нисколько не страдает. Цѣнность этих орнаментов чисто символическая: они имѣют болѣе религіозное, чѣм эстетическое значеніе. Как наносный элемент, они указывают на момент упадка, когда суетный эстетизм и ложная цивилизація начинают свое разрушительное дѣйствіе.

Очарованіе негритянских изваяній опредѣляется совокупностью их чистой красоты, и они особенно цѣнны своим равновѣсіем и благородством формы.

Скептицизм коллекціонеров, считающих себя бдительными охранителями классическаго порядка, их ненависть и насмѣшка над негритянской скульптурой, могут вызвать в нас только улыбку, когда знаешь, что они загромождают свои квартиры, галлереи и музеи готическими идолами.

Думают ли они, что деформація, которая их так шокирует в стройных могущественных произведеніях Африки и Полинезіи менѣе рѣзка, в дошедших до нас изваяніях средневѣковой европейской эпохи?

Я этого не думаю, и один из осторожных и ревностных защитников классических традицій, Камилль Анляр, директор Музея сравнительной скульптуры, один из лучших знатоков и научно авторитетных толкователей средневѣковаго искусства дал мнѣ, сам того не замѣчая, блестящій матеріал для соблазнительной тезы о частых деформаціях в искусствѣ, свойственных всѣм народам и всѣм эпохам.

Секрет чудеснаго и могущественнаго равновѣсія, обаятельнаго своей силой, египтяне получили от негритянских ваятелей.

И современные художники, не удовлетворявшіеся больше образцами греческаго искусства, — должны были логически, от египтян, перенести к неграм свои запросы и исканія великих конструктивных принципов.

Несмотря на то, что это могло бы служить темой спеціальной статьи, я хотѣл бы, тѣм не менѣе, указать на существенную черту исключительной красоты в масках Дагомеи и Маркизских островов.

Это черта, опредѣляющая в негритянской скульптурѣ отсутствіе суетнаго натуралистическаго подражанія. Человѣк, берущій человѣка как модель, будь то даже для изображенія своих богов, не должен удовлетворяться простым отображеніем человѣка. Эта черта и отличает здороваго реалиста от натуралиста, всецѣло подчиненнаго догмѣ.

То, что позволяет черным ваятелям приблизиться к божественности и достичь совершенства в перевоплощеніи человѣческаго лица — это пластическая передача чувств в минуты их самаго высокаго напряженія. А посему позволено думать, что и психологія не совсѣм была чужда негритянским ваятелям.

* * *

Можно было взвѣсить цѣнность тѣх побужденій, которыя заставили вышеуказанных нами художников обратиться к источникам негритянской скульптуры. К именам этих художников надо еще прибавить Оттона Фрі-

Из коллекціи художника А. ФЕДЕРА

еза, бывшаго в то время соратником Анри Матисса, и их товарища Франка Бюрти, дружественная обходительность котораго способствовала образованію Серетской группы, помогшей Андрэ Дэрену, в то время, как кубизм принял форму художественной школы, найти свой собственный путь. К ним же надо причислить Люк-Альбер-Моро, Андрэ Лота, Дюнуанье-де-Зегонзака, Марію Лорансэн и таких даровитых писателей, как мой незабвенный друг Гильом Апполинер и Жан Полан, талантливый психолог и усердный толкователь генія и языков восточной Африки.

Что касается меня, то должен сказать, что с того времени, как Пикассо впервые открыл мнѣ дагомейскія статуэтки, художественную чистоту которых я едва понимал, хотя уж улавливал, сквозь причудливость форм, их первобытную непосредственную красоту, я сохранил цвѣтную картинку «Иллюстрированнаго Журнала», одну из тѣх, которыми французское простонародье украшает свои жилища, будь то сцены преступленій, катастроф или военных и республиканских подвигов. Она изображала перваго солдата полковника Дуодса, вступающаго в Абомею и улыбающагося дагомейским идолам с головами шакалов, буйволов и невообразимых чудовищ. Я ждал захватывающаго разсказа какого-нибудь интеллигентнаго солдата о столкновеніи старых вѣрованій европейца с этими памятниками новой красоты, столь непривычными для нас и непохожими на нашу окружающую обстановку. Но эта книга так и не появилась. Причудливость их, очевидно, была слишком ослѣпительна.

Что же нужно было, чтобы негритянское искусство было, наконец, открыто?

Нужно было, чтобы путем отчаяннаго напряженія всей своей неудовлетворенной жизни, Сезанн мог оставить нам в наслѣдіе конструктивные элементы своей живописи, разумное пріятіе коих выявило всю строгую четкость теоріи Энгра; нужно было с этого полюса опять вернутьсяк лепечущему и строющему из обломков Сезанну, чтобы встрѣтиться с Греко, в котором Морис Баррес едва уловил лишь патетическую сторону его творчества; нужно было усиліями новых исканій освѣтить сложныя и изысканныя намѣренія самаго непопулярнѣйшаго из импрессіонистов, единственно великаго из них, Сеэра, чтобы работы его укрѣпили благодатный принцип всѣх современных живописных конструкторов о преобладаніи концепціи над зрительным воспріятіем; нужно было в интересах живописи как таковой или, вѣрнѣе, чистой живописи, возстановить по Лувру старый традиціонный порядок и реабилитировать, в соотвѣтствіи с занимаемыми ими мѣстами, венеціанцев и флорентинцев от посягательств разных музейных распорядителей, слѣпо подчиненных вліянію голландцев; нужно было, наконец, во славу той же чистой живописи сопоставить Делакруа с Курбэ и отдать должную и заслуженную честь Анри Руссо, — без страха критики и в полном осознаніи совершившагося сдвига.

«Современные художники», пренебрегающіе всѣм случайным, мало совмѣстимым с истинным искусством, не нашли никакого признака чистоты в мимолетном творчествѣ импрессіонистов, из коих лучшіе и наименѣе затронутые царившей тогда анархіей с трудом понимали самое цѣнное качество всякаго творчества, именуемое терпѣніем.

Чистота, элементы чистаго творчества! Уже с 1906 г. они возсіяли из очага негритянской скульптуры Дагомеи, Сенегамбіи и берегов и островов Тихаго океана. Урок негритянскаго творчества особенно послужил молодому поколѣнію, с жадностью искавшему метода, вѣрнѣе говоря, метода разложенія, способнаго возсоздать построеніе или композицію, совсѣм забытую в Европѣ со времени торжества этих прекрасных, но совершенно анархических талантов, столь вредных для будущаго художников, как Боннар и Вюйьяр (Bonnard et Vuillard), как равно и других адептов Понт-Авенской школы, с Гогеном во главѣ, — о чем до сих пор еще никто не смѣл говорить.

В одной из своих тетрадей, не вполнѣ приведенных в порядок, — чтеніе их между прочим весьма занимательно и достойно вниманія, — Поль Гоген записал слѣдующія слова, которыя наивно воспроизводит его историограф Шарль Морис, в глубокой увѣренности, что они послужат доброй памяти художника: «В Европѣ как будто не подозрѣвают, что у негров Маркизских островов и Новой Зеландіи существовало довольно развитое искусство украшенія».

Он пишет «украшенія» (de decoration). Итак Гоген поддается обаянію этого искусства, но с дурной стороны; поддается его очарованію, но без всякаго пониманія. Он тѣм самым указывает нам на слабое мѣсто его работ, задѣв которое мы можем дискредитировать все его творчество, несмотря на богатство его внѣшней привлекательности.

Сумятица была поистинѣ огромная в головах людей, находившихся под вліяніем теоріи символизма. Шарль Морис, комментируя Гогена, старается, хотя довольно сбивчиво, распутать положеніе и установить, что искусство туземцев Полинезіи, — негритянское искусство, — было подлинным искусством и одним из тѣх, которое роднит Мексику с Египтом, Камбоджское искусство с Готическим, древне-греческое с итальянскими примитивами, фламандскіе и французскіе примитивы с искусством японцев и китайцев и, наконец, Джіотто с Пювис-де-Шаванном.

Оставим в покоѣ Пювис-де-Шаванна и отмѣтим мимоходом ошибку, в силу которой символисты ставили на одну плоскость японцев и китайцев. Запомним, однако, что они были в полном заблужденіи, если замѣтили лишь декоративную сторону негритянскаго творчества.

«Дикіе» или Фовы (Les Fauves) 1905 года и пришедшіе за ними кубисты искали не уроков декоративнаго мастерства, а чего-то другого, и не за этим они бы отправились в поиски к неграм.

В статьѣ, посвященной негритянскому искусству, Поль Гильом дает любопытное указаніе о характерѣ вліянія негритянской скульптуры на современных художников. «Я видѣл у Дерэна удивительную по своей загадочности маску, *табу*, захватывающую как галлюцинація, но я не замѣтил у этого безкорыстнаго художника никакого стремленія к коллекціонированію, а удовольствіе и простую необходимость оставаться в их суровом, покойном обществѣ. У Пикассо тоже нѣсколько таких вещей, и он как будто кичится своим незнаніем эпох, к которым онѣ принадлежат, не придавая этому никакого значенія»...

Эти «эпохи» дѣйствительно так многообразны и уходят в такую глубь времен, что имѣющаяся у нас документація совершенно опредѣленно позволяет утверждать, что современные европейскіе скульпторы и художники, склоняясь над этими удивительными негритянскими образцами, обратились к ним, как к источнику совершеннѣйшаго классицизма.

Лучшія из дошедших к нам вещей не только принадлежат отдаленным эпохам, предшествовавшим христіанской эрѣ, но дают основаніе установить вліяніе мастеров фетишей на египетскій стиль, в такой же мѣрѣ, как вліяніе на греческое искусство больше не подлежит спору. Художники, ученые и теоретики искусства в этом пунктѣ совершенно согласны.

Современные художники, эти подлинные революціонеры, столь проникнутые конструктивными принципами, и которых анархиствующіе критики пост-импрессіонизма третируют как реакціонеров; художники наших дней, обогащенные новыми міровоззрѣніями и не допускающіе никакого зрительнаго воспріятія, не подверженнаго контролю разума; эти мѣрители пространства, с осторожностью взвѣшивающіе всякую форму, не могли перед лицом всего міра и стекающихся к ним со всѣх концов лучших учеников Европы составить в своих мастерских коллекціи негритянскаго искусства из прихоти к странностям и причудам. И не для поисков убогаго стиля, едва способнаго удовлетворить романтическаго мебельщика или обойщика, абонированнаго на Журнал Путешествій. И не затѣм, наконец, чтоб помолодѣть, погрузившись в черное озеро наивной простоты. Спасеніе через опрощеніе или одичаніе!

Нѣт! Легко однако понять, что логика вещей и их благородныя художественныя исканія, самыя благородныя со времен Золотого Вѣка в Италіи или Лазуреваго Вѣка, о котором наивно трактовал Рескин, — должны были их привести к открытію в этих грандіозных и диких остатках негритянскаго творчества, основных принципов искусства.

Я попытаюсь это установить.

Нѣкоторые из выдающихся современных французских художников склонны думать, что Европа до сих пор создала лишь трагико-комизм, и только ваятели Африки и Океанских Островов достигли совершеннѣйшаго драматизма.

Поскольку это так, — а я лично склонен думать, что они близки к истинѣ, — то надо африканцев поставить выше туземцев Океаніи. И, дѣйствительно, чѣм больше мы удаляемся от царства Хама, проклятой земли, и при-

ближаемся к Азіи, тѣм больше мы пріобрѣтаем в граціи то, что теряем в изнѣженности и вялости.

Лишь сравнительно недавно мы научились понимать негритянскія маски. Нам нужно было самим к ним приспособиться и надѣть их, чтобы лучше их познать. Маски, вѣки коих изображены бѣлыми чистыми пятнами, должны были служить для усиленія могущества взгляда. Другая маска, которую обыкновенно разсматривают вертикально, как напримѣр, голова лошади, должна быть представлена горизонтально для того, чтобы священнослужитель, колдун или танцор, который в нее наряжается, производил впечатлѣніе, аналогичное египетскому Анубису.

Нѣкоторыя из этих масок были приноровлены к тому, чтобы блистать под лучами солнца, другія, чтобы околдовывать и плѣнять при сіяніи африканской луны. Такими именно являются черно-бѣлыя маски, которыми пользовались чародѣи Конго; эти маски являются настоящими магическими зеркалами изысканной шлифовки, зеркалами со множеством граней на различных плоскостях, соединенных воедино. Это работы, достигающія наивысшаго очарованія своей совершеннѣйшей пластичностью. Не это ли является вершиной искусства?

Нѣт никакого сомнѣнія, что нѣкоторыя из произведеній обаятельной пластики негритянской скульптуры заключают в себѣ столько же характера, экспрессіи и человѣчности, как многіе фрагменты высоких эпох Индусскаго, Египетскаго и Ассирійскаго искусства, находящіеся в Луврѣ и Британском музеѣ. Но что является чрезвычайно интересным в данном случаѣ, это вліяніе негритянской эстетики на моду и литературу, на художников и публику, как равно смятеніе и экивоки, которые фатально должны были в связи с этим создаться.

Никто не думает, конечно, противоставлять произведенія негритянскаго творчества образцам классической антики. Гораздо важнѣе для художников, приведенных путем наблюденія к основным принципам Великаго искусства, оздоровленіе его через обновленіе форм и эстетических задач.

Я попытался указать на вліяніе африканских ваятелей на Грецію и Египет. Недавній опыт извѣстнаго коллекціонера Жака Дусэ меня убѣждает, что я не сдѣлал никакого преувеличенія. Он установил огромную близость и общность между нѣкоторыми шедеврами негров и образцами европейской скульптуры. Знатоки опредѣленно утверждают, что многія африканскія головы свободно выдерживают сравненіе с произведеніями романской скульптуры.

Но задача поклонников негритянскаго искусства не может закончиться на его почти всеобщем признаніи. Важнѣе всего сейчас установленіе метода раціональной классификаціи всей имѣющейся скульптуры Африки и Океаніи. И когда мы болѣе точно будем знать эпохи и мастерскія, гдѣ онѣ были созданы, нам легче будет судить об их красотах и сравнивать их между собой, что является пока чрезвычайно трудным. Весьма неувѣренныя и неясныя точки соприкосновенія позволяют лишь самыя скромныя изысканія.

* * *

В двух больших мѣщанских гостиных Пикассо, которыя служат ему теперь мастерскими, лучшія произведенія Африки и Полинезіи валяются на полу в перемежку с дѣтскими игрушками, альбомами, цѣнными и дешевыми книжками, одеждой Арлекина и другими неожиданными вещами. Кромѣ того, сам Пикассо как будто взял уже у мастеров живописи все, что

Из коллекціи художника А. ФЕДЕРА

он мог у них получить. Легко предположить, что он никогда больше не вернется к их шедеврам.

По этому поводу я спѣшу оговориться, что, если Вламинк продолжает попрежнему покупать негритянскую скульптуру, если Анри Матисс остается вѣрным своим негритянским комнатным божкам, а Андрэ Дерэн с методичностью классифицирует свои статуэтки, маски и музыкальные инструменты, то ни один из этих значительных художников не находится под абсолютным гипнозом варварских фетишей и ни один из них не подвержен слѣпой вѣрѣ, что в этих прекрасных произведеніях примитивных народов кроется секрет всего искусства, облеченнаго в ту или иную форму, — что было бы большою слабостью и ошибкой. Ни один из них в минуты сомнѣній, тревог и самоанализа не припадает к этим идолам, чтобы вымолить у них послѣднее «слово», слово, способное стать для них законом.

Но как я уже замѣтил, в наше время ужасающаго упадка талантов,

Негритянская маска. *Cliché Paul Guillaume.*

Из коллекціи Поля Гильома.

переоцѣнки цѣнностей, они всѣ болѣе или менѣе обязаны африканским ваятелям своим стремленіем к возстановленію основных принципов искусства.

Я хотѣл здѣсь главным образом опредѣлить то вниманіе, которое было оказано современными художниками негритянскому искусству, а также и возбудить к нему любопытство публики. Я убѣжден, что молодое поколѣніе сумѣет извлечь из этого самобытнаго наивнаго искусства то, что осталось скрытым для их предшественников.

Что же касается теоретиков искусства, то я охотно предоставляю на их долю и честь труд глубоких и цѣнных эстетических открытій.

Андрэ САЛЬМОН.

Библіографія. — *Гильом Аполлинер посвятил негритянскому искусству нѣсколько статей в* «Mercure de France» и «Soirée de Paris». *Он же написал предисловіе к составленному им в сотрудничествѣ с Поль Гильомом «Первому Альбому негритянской скульптуры». Слѣдует отмѣтить небольшой труд о Негритянском искусствѣ Мориса Левеля и Клузо, недавно вышедшій в свѣт. Из статей, появившихся послѣ войны в различных періодических изданіях весьма интересны: Анкета Художественнаго Журнала* «Action», *статья «О сравнительной скульптурѣ» в* «Amour de l'Art», *спеціальный номер издающагося в Брюсселѣ журнала* «Selection», *а также прекрасный альбом на нѣмецком языкѣ Карла Энштейна. Цѣнныя свѣдѣнія о негритянском искусствѣ может дать Каталог Этнографическаго Отдѣла Британскаго Музея.*

С. Р.

Относительность живописных выраженій

Статья Виктора Барта

Условность живописи является необходимым слѣдствіем перенесенія на плоскость. Краски, выражаясь формами, разлагаются на линіи об'ема и цвѣта и имѣют свойства, которыя сами вліяют на изображеніе предметов. Я говорю о живописи, сохранившей предмет в отличіе от живописи безпредметной. С самаго начала художник поставлен перед неразрѣшимой задачей изобразить предмет таким, каким он его видит, и таким, каким он его знает в одно и то же время, напр., человѣк видит грани куба сходящимися, знает их параллельными; человѣк видит красный шар свѣтлѣе с одной и темнѣе с другой стороны и знает его одинаково красным с обѣих сторон — отсюда рождаются два основных живописных метода: живопись построенная 1) на свѣтѣ и тѣни и 2) на цвѣтовом пятнѣ, со всѣм безконечным множеством переходящих видов. И тот и другой имѣют полное право на существованіе и строются на тѣх или других свойствах и качествах краски и формы.

Всякое выраженіе краски — мазок или капля — есть форма, поэтому не надо краски смѣшивать с линіей, цвѣтом, которые не существуют отдѣльно одно от другого и являются только элементами формы.

Понятіе формы очень сложно и является результатом познанія міра через два источника — зрѣніе и осязаніе. Отдѣлив одно от другого, мы увидим, что понятіе формы, которое мы получаем осязаніем (об'ем) не совпа-

дает с тѣм, что мы видим (окрашенная площадь). Мы видим окрашенную плоскость, но не видим об'ема; мы видим только два измѣренія, но не три. Форма, которую мы видим внѣ об'ема на картинной плоскости или в жизни, ставит необходимым условіем своего существованія два цвѣта и выражается кромѣ того линіей и цвѣтом, причем из'ятіе одного из этих элементов разрушает форму, а сам элемент приводит в свое первоначальное состояніе: с из'ятіем линіи, плоскость любого цвѣта, стремясь к безконечному продолженію, получает только выраженіе свѣта опредѣленной силы колебанія, а из'ятіе цвѣта приводит линію к понятію чисто геометрическому. Изученіе свойств и качеств линій, цвѣтов и краски, как цѣлаго, является одной из главных задач художника нашего времени.

Свойства линіи: 1) Линія постоянно стремится к совершенному своему выраженію. Простым примѣром будет слѣдующее положеніе: если вы возьмете неправильно начерченную окружность от дрогнувшей руки, то у вас появится желаніе исправить ее до предѣльнаго выраженія. Линіи незамкнутыя,—прямая, спираль, гипербола и др., стремятся к безконечному своему выраженію. 2) Линіям свойствено и динамическое, и статическое их выраженіе, причем качество этих выраженій мѣняется в зависимости от условій, в которыя линіи ставятся.

Свойства краски. 1) Краска имѣет свою силу цвѣта и свѣта. 2) Краска мѣняет свое значеніе, взятая в отношеніи другой (колоризм). 3) Краска мѣняет свое значеніе с измѣненіем свой поверхности (фактура живописи). Сама живопись есть только способ покладки красок, отсюда происхожденіе абстрактной или безпредметной живописи.

Возвращаясь к основному вопросу, я должен сказать, что ни одна живописная эстетика не оставила неиспользованными эти качества своих средств, начиная с искусства первобытных народов и кончая кубизмом. Художники и народы, болѣе одаренные, представляли только наиболѣе рѣдкіе случаи этого пользованія и болѣе полное выраженіе всѣх возможностей. Поставленный, в самом возникновеніи живописи, в необходимость принять тот или иной способ, художник ищет использовать в нем тѣ свойства краски и формы, которыя этому способу свойственны. И исходя из этого, можно сразу намѣтить два рода живописных школ: графическую и живописную, декоративную и станковую с безконечными переходами от одной к другой.

Красный шар, написанный одним цвѣтом заставляет писать и другіе предметы также одним цвѣтом, и мы получаем таким образом на картинной плоскости ряд форм, окрашенных разными цвѣтами. В каком порядкѣ они должны быть расположены и на каком основаніи? Отношеніе их цвѣтовых достоинств кладет начало живописи (колорит картины). Отношеніе их свѣтосил вызывает конструкцію живописи. В данном случаѣ мы имѣем дѣло с графической школой и декоративной (русская иконопись, египетская живопись и отчасти кубизм). Изображеніе того же краснаго шара через свѣт и тѣнь сразу вводит вопрос о моделировкѣ, об изображеніи всѣх подробностей предмета, находящихся по серединѣ, а не по краям его в отличіе от предшествующаго случая, гдѣ опредѣленность цвѣтового пятна стирает всѣ подробности предмета, не находящіяся на его краях, и вызывает наоборот тѣм самым всѣ подробности и опредѣленность линейнаго очертанія, окрашеннаго пятна на границах, т. е., через самую линію. Так во втором случаѣ, свѣта и тѣни, границы предмета и цвѣтового пятна теряют свое значеніе, и весь центр переживаній художника уходит с краев пятна и линій и сосредоточивается, для изображенія подробностей предмета, в каждом мазкѣ, и в этом случаѣ картина получает значеніе стан-

ковой и чисто живописной. Здѣсь линейное обозначеніе краев предмета теряет всякій смысл и просто ей вредно. В этом случаѣ мы находим полную тональность одного цвѣта и случаи отношенія одного цвѣта разных плоскостей и разных поверхностей (Рембрандт, Рубенс и друг. и вся современная французская школа внѣ разрѣшенія свѣта и тѣни, кромѣ Сеэра). При чем общее рѣшеніе или конструкція картины находит свое выраженіе в расположеніи свѣта и тѣней большими массами. Свѣтосилы красок не играют конструктивной роли, как в первом случаѣ.

Вот два основных метода в живописи, которые явились не только как результат вліянія свойств линіи и красок на образованіе живописи, но и как естественное развитіе в историческом процессѣ человѣческаго умѣнія познавать мір при помощи живописи. С самаго зарожденія живописи человѣк начинает изображать дѣйствительность при помощи планов на горизонтальной или вертикальной поверхности, гдѣ эти изображенія окрашивались, конечно, одним цвѣтом. С теченіем времени его чувства усложняются и методы мѣняются. От плана он переходит к перспективному изображенію, но замѣняя одно другим, он утрачивает одно и пріобрѣтает другое. Если взять и просмотрѣть тѣ измѣненія, которыя происходят с линіей, начиная рисунками кафра или негра и кончая рисунком Дюрэра, то при диф ференціаціи рисунка мы увидим, что линіи утрачивая признаки предмета, получают значеніе отвлеченности т, е., одно качество, уходя из линіи, сейчас же замѣняется другим. Поэтому было бы пристрастно и несправедливо сказать, что рисунок кафра лучше рисунка Дюрэра или наоборот, и что икона Рублева выше Рембрандта, потому что мы видим, как одно качество картины, уходя из нея, замѣняется таким же количеством другого. Так элемент живописный замѣняется графическим, реальное-абстрактным. В самом дѣлѣ, линія или форма, напоминающая нам всѣ признаки какого-нибудь предмета, сама по себѣ не имѣющая права на существованіе, замѣняется линіей или формой, имѣющей геометрическое значеніе, но утерявшей признаки, которые нам напоминали предмет. Все это дает право сказать, *что картинная плоскость несет нѣкоторое количество энергіи, выраженіе которой относительно и заключается в замѣнѣ случайнаго (реальнаго) постоянным (абстрактным) и элемента графическаго живописным*, что и является законом относительности в живописи.

В. БАРТ.

Помѣщаемая здѣсь статья является одной из глав разрабатываемой Виктором Бартом „Теоріи композиціи в живописи“, первая часть которой вышла недавно в Москвѣ. См. также московскій журнал „Млечный Путь“ за 1916 г.

„Ударная“ хроника

Художественная жизнь и Библіографія

Сергѣя Ромова.

Открытіе сезона

1 ноября открывается выставка Осенняго Салона. Отчет о ней будет помѣщен в слѣдующем номерѣ.

В галереѣ «Ликорн» предполагается ряд выставок русских художников: в ноябрѣ Кикоина, в январѣ П. Кремия, в февралѣ Виктора Барта.

В той же галереѣ открывается с 27 октября выставка группы кубистов.

У Поля Розенберга откроется в скором времени выставка Пикассо.

На первое января назначено открытіе выставки художника Федера в галереѣ «Барбазанж».

Выставки картин Морис Утрійло открылись одновременно в двух галереях: у Поль Гильома и у Мlle Вей; в послѣдней галереѣ вмѣстѣ с Утрійло выставляет его мать, Сюзан Валодон.

Выставка Отон Фріеза в галереѣ Дрюэ прошла с большим успѣхом.

Из Скандинавіи вернулся художник Андрэ Лот, ѣздившій туда для пропаганды французскаго искусства.

В Нью-Іоркѣ открывается французская выставка «Десяти», в которую входят: Биссіер, Глэз, Жуан Грис, Жиріэ, Лот, Маркусис, Жюльет Рош, Сюрваж, Фавори, Федер.

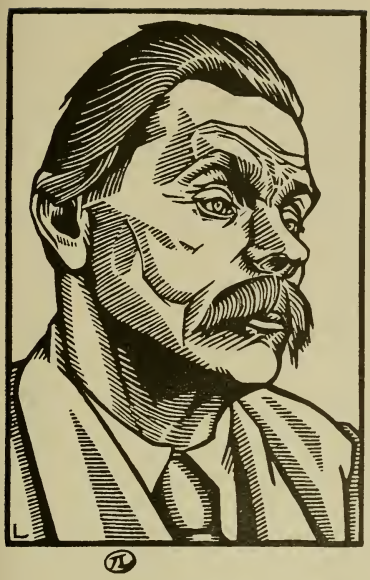
Окончательно установлена программа Интернаціональной Декоративной выставки 1924 г. в Парижѣ, которая будет разбита на пять отдѣлов: 1. Архитектура, 2. Мебель и обстановочное искусство, 3. Мода, 4. Театральное искусство и украшеніе улиц, 5. Художественно-прикладное образованіе.

Первая выставка русских художников заграницей

В Берлинѣ открылась первая, послѣ войны, русская выставка художников, которая будет впослѣдствіи перевезена в Италію, Англію и Америку. Послѣ пяти лѣт проволочных загражденій и оторванности от Европы, это новое пріобщеніе русскаго искусства к художественной жизни Запада является огромным событіем. Хочется вѣрить, что политическія настроенія Франціи по отношенію к Россіи скоро измѣнятся и русская выставка получит возможность переѣхать в Париж. Мы надѣемся, что Эд. Эрріо, как предсѣдатель крупной художественной организаціи «Art de France», с'умѣет отстоять перед французскими властями право русских художников на участіе в художественной жизни Франціи, с которой она связана цѣлыми годами совмѣстных исканій и творческой работы. А пока шлем от имени всѣх художников, сотрудников „Удара“, свои искреннія привѣтствія участникам русской выставки и ея организаторам.

Тридцатилѣтіе литературной дѣятельности Максима Горькаго

Есть писатели, перед которыми всякія подраздѣленія на политическія или художественныя направленія должны исчезнуть, оставляя мѣсто только их значенію, как выразителей настроеній опредѣленной эпохи. Яв-



Портрет Горькаго

Гравюра по дереву Ивана Лебедева

ляясь воплощеніем народнаго самосознанія или вѣрнѣе одним из моментов народной совѣсти, они выражают всѣ наши чаянія и мысли, и мы рѣдко думаем в какую форму они облечены и насколько их художественное воплощеніе соотвѣтствует нашим личным вкусам.

Горькій несомнѣнно принадлежит к разряду таких больших русских писателей.

Празднованіе тридцатилѣтія его литературной дѣятельности должно было быть торжеством для всѣх русских граждан, и его дѣйствительно достойно чествовали всюду, гдѣ сейчас разбросана великая интеллигентская Россія. Только бѣженскій Париж не счел нужным присоединити ся к этому торжеству.

Пусть Горькій в этих скромных строках найдет выраженіе лучших пожеланій и симпатій русских и французских художников, сотрудников «Удара».

К 50-тилѣтію смерти Теофила Готье

К своим многочисленным предметам роскоши, предназначенным для экспорта, Франція могла бы прибавить произведенія нѣкоторых своих писателей, которые имѣют всѣ признаки так называемых «articles de grand luxe»: умѣренный спрос внутри страны и чрезмѣрное потребленіе иностранцами и на внѣшнем рынкѣ. В таком положеніи долго пребывали произведенія Шарль Луи-Филиппа, Андрэ Жида, Поль Клоделя и теперь пребывают еще Андрэ Сюареса и этого тонкаго, глубокаго Марселя Швоба, котораго во Франціи так недостаточно оцѣнили и так мало знают.

Произведенія Теофила Готье попали в эту категорію, как только поблекла память об его нѣсколько эксцентричной и бурной жизни. Романист, поэт, художественный и литературный критик, Теофиль Готье оставил послѣ себя многочисленныя сочиненія, которых во Франціи почти не читают. Можно с увѣренностью сказать, что в Россіи имя Готье ближе любому среднему интеллигенту и гораздо популярнѣе, чѣм во Франціи. Лѣт пятнадцать тому назад, когда здѣсь о нем едва вспомнили, как о каком-то чудакѣ, носившем красные жилеты, в Россіи его имя произносилось с благоговѣніем. В эпоху расцвѣта русскаго декадентства его вліяніе было так же велико, как вліяніе Бодлера, Верлэна, Маларме и др. Быть может, русская поэзія ему, больше чѣм кому бы то ни было, обязана своим разрывом с некрасовщиной и нытьем на гражданскіе мотивы.

Благодаря почину частной иниціативы и вліянію литературно-художественных организацій, оффиціальная Франція праздновала 23 октября пятидесятилѣтіе смерти Теофила Готье.

Вспомнила-ли о нем сейчас Россія?

О великом Бунинѣ

Парижская газета «Слово» в первых своих номерах додумалась было до любопытной анкеты. Вопрос шел о том: «кто из писателей наиболѣе выдвинулся в эмиграціи и кто сейчас наиболѣе крупный писатель зарубежной Россіи?»

Опросный лист был разослан газетой, как она докладывала, «ряду видных писателей, критиков, публицистов и т. д.», забыв, конечно, прибавить «из бѣженскаго лагеря».

Что думает об этих зарубежных писателях незарубежная Россія, это, очевидно, мало интересует редактора «Слова», как мало, повидимому, занимала его своевременность оцѣнки их писательской дѣятельности без участія самой Россіи.

Не будем, однако, останавливаться на характерѣ анкеты и полученных на нее отвѣтов.

Один из них все же заслуживает особаго вниманія. Это отвѣт г. Бунина. Найдя себѣ трех фаворитов в лицѣ Алданова, Толстого и Деникина, как болѣе выдвинувшихся писателей, он на второй вопрос дает такой многозначительный отвѣт: «Кто сейчас наиболѣе крупный писатель зарубежной Россіи? — От отвѣта на этот вопрос позвольте уклониться . » (три точки в подлинникѣ).

Красноречивыя многоточія великаго Бунина.

По моему, газета плохо формулировала свой вопрос. Ей надо было вмѣсто слова «крупный» поставить «великій» и тогда г. Бунин, с надменностью, дѣлающей его похожим на каррикатурнаго Дон-Кихота, отвѣтил бы: «Это я!»

Сенсаціонное предложеніе бѣженскаго фаворита

Г. Алданов, оказавшись одним из первых фаворитов на бѣженском «литературном тотализаторѣ» (выраженіе г. Андрея Левинсона) и ошеломленный неожиданным успѣхом среди «видных» русских писателей, рѣшил засвидѣтельствовать им свою признательность сенсаціонным предложеніем.

Послѣ присужденія Нобелевской преміи 22 г. Анатолю Франсу, г. Алданов письмом в редакцію «Слова» потребовал вмѣшательства французской прессы для присужденія Нобелевской преміи в 1923 г. зарубежным русским писателям.

Послѣ любвеобильных Ромэна Ролана и Анатоля Франса истекающим желчью Ив. Бунину и Ал. Куприну!

Нобелевскую премію литературному сандвичу: Мережковскій, Гиппіус, Философов или другим висѣльным мстителям Россіи!

Если бы это случилось, то останки Нобеля завопили бы от негодованія.

Нѣт, г. Алданов, вы немного переусердствовали в своей признательности «великим писателям». Вѣдь они только лицемѣрят, что оцѣнили вас за «Св. Елену — маленькій остров», а по существу-то, избрали вас за «Ленина» и другую контр-революціонную брошюрную литературу. А за такое «избраніе» особенно торопиться с признательностью не приходится.

Бал « Удара »

В концѣ іюня редакціей «Удара» был организован Костюмированный Бал, доход с котораго должен был поступить на продолженіе и расширеніе изданія журнала. Успѣх предварительной продажи билетов показался настолько блестящим, что Комитет по организаціи Бала рѣшил оставить только весьма скромную часть доходов «Удару» и большую половину предназначить для нуждающихся художников Парижа без различія національностей и голодающих художников Россіи. Послѣ окончательнаго подсчета доходов, парижским художникам была ассигнована сумма в шесть тысяч франков, а для отправки хуверских посылок в Россію четыре тысячи франков. Такое несоотвѣтствіе в распредѣленіи сумм об'ясняется главным образом отсутствіем связей с русскими художниками и трудностью их возобновленія. Для части посылок в Россію пришлось между прочим воспользоваться адресами г. Судьбинина, не смотря на то, что он никакого участія в организаціи бала не принимал.

Организаціонный Комитет состоял из слѣдующих лиц: Андрэ Лота, предс., Я. Липшица,—казн., С. Ромова – секретаря и членов Комитета: Барта, Вальдемара Жоржа, Жаннерэ, П. Зданевича, Кислинга, Я. Лучанскаго, Мѣщанинова, Озанфана, Судейкина и Федера.

В Комитетѣ содѣйствія были слѣдующія лица: Bissière, Blanchard, Cendrars, Cocteau, Delaunay, Derain, Dufy, Dermée, Fels, Ferat, Foujita, Gleize, Gris, Hayden, Huidobro, Kremegne,

Irène Lagut, Lebedeff, Leger, Matisse, Marcoussis, Mestchersky, Metzinger, Mondzain, Mortier, Moreau, Pascin, Picasso, Picabia, Raynal, Salmon, Segonzac, Sorine, Stravinsky, Survage, Tzara, Utrillo, S. Valodon, Van-Dongen, Marie Vassilieff, Zadkine и т. д.

От имени всѣх получивших посылки и деньги выражаем членам Организаціоннаго Комитета и Комитета Содѣйствія глубокую благодарность за их преданное и активное участіе в организаціи этого вечера. Лично я должен поблагодарить О. Мѣщанинова, Я. Липшица, А. Федера и Н. Зданевича, вынесших вмѣстѣ со мною иниціативу и первые труды по организаціи Комитета и составленію общаго плана вечера, а также С. Судейкина и М. Кислинга, взявших на себя руководство по украшенію и декорированію зала Бюллье, в котором состоялся вечер.

Музей Тулуз-Лотрека

В іюлѣ мѣсяцѣ открылся музей имени Тулуз-Лотрека в городѣ Альби, мѣстѣ рожденія художника. Открытіе музея носило характер оффиціальнаго торжества, на котором присутствовали мѣстныя власти и Министр Народнаго Просвѣщенія и изящных искусств Леон Берар, почтившій память художника хвалебной рѣчью. Любопытно, что лѣт 15 тому назад тот же Берар, в той же роли министра отказался принять подаренный Люксембургу рисунок Лотрека за его скабрезный характер. Теперь 150 таких рисунков, отражающих легкіе нравы Монмартра и Мулэн Руж сдѣлались достояніем широкой публики. Побѣдил-ли в данном случаѣ талант художника, эволюція г. Берара или графскій титул и аристократическія связи Тулуз-Лотрека, — сказать трудно.

Леон Бонна

8 августа скончался Леон Бонна. С ним сходит со сцены один из самых суровых и вліятельных противников новой французской живописи. Как директор Академіи, он поистинѣ воплощал в себѣ всю напыщенную сухость и безжизненность Академизма и сдѣлался, как нѣкогда Бугро, нарицательным именем помпезной оффиціальной живописи 3-й Республики.

Современник величайших мастеров нашего времени, Бонна стоял вдалекѣ от всѣх волновавших его поколѣніе новых исканій и вопросов эстетики и гнался только за орденами и теплыми мѣстечками. Получившій при жизни всѣ почести и высокіе посты, Бонна вряд-ли оставит за собой какой-нибудь слѣд, кромѣ нѣсколько президентских портретов, которые, как оффиціальное наслѣдіе, будут пріютены провинціальными музеями. Кромѣ президентских портретов им были написаны также портреты Пювис-де-Шована, Гюго Пастера, Ренана и др. Но ни жизни, ни человѣка в них не найти. Это скорѣе нотаріальныя копіи, написанныя прилежным канцелярским почерком, под которыми только не хватает печати и сакраментальной фразы: «с подлинным вѣрно», — чѣм живыя портретныя воплощенія. Попытка, сдѣланная его оффиціальными поклонниками, удѣлить ему небольшой уголок в героической исторіи французской живописи 19 вѣка показала, насколько Бонна был жалок и бездарен. Портрет Ренана, выставленный неподалеку от Энгра, Курбэ, Манэ и Сезанна, на выставкѣ «Сто лѣт французской живописи»*), казался случайно попавшим сюда раскрашенным аграндисманом бульварнаго фотографа.

Бонна, как бы в предчувствіи своего безысходнаго забвенія, создал в родном городѣ Байёнѣ музей своего имени, в котором собрал не мало прекрасных рисунков Рембрандта, Энгра, Пювис-де-Шавана и др. Но если досужіе воскресные посѣтители его провинціи будут подчас с признательностью произносить имя Бонна, то художники нашего времени ему не простят, что благодаря его вліянію не были приняты в Люксембург Сезан, Ренуар и другіе импрессіонисты из завѣщанной этому музею коллекціи Кайебота.

Бонна умер на 89 году своей жизни. Он родился в Байёнѣ в 1833 г. Его первое выступленіе в Салонѣ относится к 1857 г.

Марсель Семба и Mme Агют

Когда Рожэ Аляр взял на себя руководство по изданію монографіи «Новых Французских Художников», то во

*) См. № 2 «Удара».

главѣ их поставил имя Анри Матисса. Чтобы опредѣлить характер всѣх современных исканій и указать его отправный пункт, болѣе достойнаго и лучшаго выбора дѣйствительно сдѣлать нельзя было. Монографію Матисса, этого крупнѣйшаго из современных новаторов, Рожэ Аляр просил написать Марселя Семба.

Я не хотѣл бы входить здѣсь в оцѣнку этой монографіи, так как в данном случаѣ она опредѣляет для меня лишь интимный момент в отношеніи Семба к Анри Матиссу. Вся любовь, вся преданность его к личности художника и его исканіям, все интуитивное пониманіе современных запросов живописи нашли себѣ свое выраженіе в этой небольшой книжкѣ и, если он не сумѣл с нужной полнотой их формулировать, то только потому, что Семба, поглощенный политической дѣятельностью, лишь урывками и случайно занимался художественной критикой и вопросами искусства, если не считать, конечно, спеціальных докладов по этим вопросам в парламентских комиссіях.

Явленіе исключительное для современной соціалистической французской мысли. В то время, как большинство соціалистов, от крайне правых до крайне лѣвых, являются в искусствѣ самыми отсталыми реакціонерами, Семба проявлял живой интерес ко всѣм новым теченіям искусства и литературы. Он был тѣсно связан с лучшими художниками Салона Независимых и Осенняго Салона, почетным членом котораго он состоял со времени его основанія, как и со многими поэтами-символистами, группировавшимися вокруг «Mercure de France». Если не ошибаюсь, Семба в бытность свою министром пригласил к себѣ, не то в качествѣ личнаго секретаря, не то директора кабинета, — поэта и художественнаго критика, Гюстава Кана.

Неожиданная смерть Семба вызвала большую искреннюю скорбь в средѣ французской интеллигенціи, усугубившуюся самоубійством его жены, извѣстной, как художницы, под именем Mme Агют.

Художница не очень крупнаго таланта, Mme Агют, тѣм не менѣе, пользовалась большими симпатіями своих товарищей по Салону Независимых и Осеннему Салону, благодаря личным качествам и духовной близости с Семба, с которым она раздѣляла и политическіе и художественные вкусы. Эта общность вкусов со своим мужем сказывалась, между прочим, и в художественном творчествѣ Mme Агют. Подражаніе Матиссу было главным недостатком, а может быть и главным достоинством ея дилетантской живописи.

Марсель Семба умер во вторник, 5 сентября, в 12 час. дня. В полночь на 6 сентября Mme Агют, не выдержав тяжелой потери, выстрѣлом в рот покончила со своей жизнью. На письменном столѣ она оставила записку со слѣдующими словами: «Уже пробило двѣнадцать часов, как его нѣт. Я в опозданіи»...

МАРСЕЛЬ СЕМБА

АНРИ МАТИСС

Цѣна 3 ф. 50 с

Одилон Редон

ДЛЯ САМОГО СЕБЯ

ИЗ ДНЕВНИКА ХУДОЖНИКА
ЗАМѢТКИ И ОТРЫВКИ

Цѣна 15 фр.

Всѣ объявленія о появившихся книгах, помѣщенныя в этом номерѣ, относятся к изданіям на французском языкѣ.

Библіографія

Люси Кустюрье. Жорж Сеэра. *Изд. 1922 г. «Cahiers d'aujourd'hui». Париж.*

Жорж Сеэра

Когда говорят о конструктивных принципах, о геометрическом ритмѣ, о методах композиціи и всем наслѣдіи предыдущаго поколѣнія, которым с такою полнотою воспользовались современные художники, то трудно отдѣлить в этом отношеніи вліяніе двух великих художников нашего времени: Сезанна и Сеэра. И если когда нибудь удастся разрѣшить проблему, создавшую в началѣ XIX вѣка антагонизм между двумя крупными мэтрами Делякруа и Энгром, то она будет разрѣшена по изысканіям и работам тѣх же мастеров, неотдѣлимых друг от друга, Сезанна и Сеэра.

Один из основателей и главный теоретик нео-импрессіонизма или дивизіонизма, Жорж Сеэра в разгарѣ полной художественной анархіи создал свою стройную теорію контрастов, которая сразу вывела многих художников его поколѣнія из того тупика, к которому фатально их должен был привести импрессіонизм.

«Искусство это гармонія; гармонія это аналогія противоположностей (контрастов) и сходственностей (деградаціи) тона, цвѣта и линіи; тона, т. е., темнаго и свѣтлаго; цвѣта, т. е., краснаго и его дополнительнаго зеленаго, оранжеваго и синяго, желтаго и фіолетоваго и т. д.».

Эту теорію гармоніи, взятую в ея схематическом видѣ, Сеэра дополнил различными комбинаціями спокойных, веселых и мрачных тонов, которыя он впослѣдствіи развил и в совершенствѣ реализовал в своих больших полотнах «Воскресная прогулка», «Купанье», «В циркѣ» и т. д.

Когда года два тому назад я смотрѣл в галереѣ Бернгейма собраніе его работ, то я искренно сожалѣл, что оторванным от Европы русским художникам никогда, быть может, не придется в достаточной мѣрѣ осознать огромный этап, пройденный французской живописью, начиная от Курбэ до наших дней, если они не увидят этих работ Сеэра. Такая величественность стиля, достигнутая такими простыми средствами и такое чувство живой дѣйствительности дается только исключительным мастерам. И работы Сеэра дѣйствительно являются завершеніем цѣлаго вѣка исканій самых лучших французских живописцев. Он предвосхитил не только заданія кубистов («Воскресная прогулка»), но и нѣкоторыя намѣренія футуристов, в смыслѣ динамическаго построенія картины («В циркѣ»).

Самыя характерныя большія вещи Сеэра, к сожалѣнію, попали в частныя коллекціи и их почти нельзя сейчас видѣть.

Монографія Mme Люси Кустюрье дает исчерпывающій матеріал о жизни и творчествѣ этого большого художника. Я говорю исчерпывающій в том смыслѣ, что никто о нем ничего больше не писал и не знает. Друг и соратник Сеэра — Поль Синьяк, в своей книгѣ «От Делякруа к Нео-импрессіонизму» дает о нем тѣ же библіографическія свѣдѣнія и по тѣм же источникам.

Живя замкнутой жизнью и совершенно поглощенный работой, Сеэра почти ни с кѣм не встрѣчался и был мало общителен. Самые близкіе его друзья, художники Синьяк и Люс, так же, как и его мать, у которой он жил, не знали, вплоть до его смерти, что у него была жена и взрослый сын.

Сеэра умер от туберкулеза на 32 году жизни, в 1891 году. Он родился в декабрѣ 1859 г.

Mme Люси Кустюрье, как художница нео-импрессіонистка, удѣляет большое мѣсто эстетическим идеям Сеэра и с большой любовью говорит об его творчествѣ. Послѣдняя глава, посвященная его рисункам, написана с большим пониманіем и весьма обстоятельно и полно трактует об основных принципах его теоріи и методѣ его работы.

Она устанавливает три этапа в развитіи его творчества: 1) Этюды свѣтотѣни карандашом, 2) маленькіе наброски с натуры маслом, сдѣланные широкими мазками, и, наконец, 3) его большія синтетическія композиціи.

Почти не останавливаясь на этюдах маслом, она говорит главным образом об его больших композиціях и удѣляет много вниманія рисункам, которые послужили отправным пунктом для развитія его композиціонных задач и теоріи контрастов. И дѣйствительно, уже по первым его рисункам можно опредѣлить, что Сеэра первый из современных художников стал разсматривать предметы не с точки зрѣнія их видимой сущности, а их экспрессивной цѣнности, и подчинять на картинѣ взятые им из наблюденія предметы их архитектоническим и геометрическим формам в соотвѣтствіи с поставленными себѣ композиціонными задачами.

Альбом Камбоджской скульптуры.

О. Мѣщанинова и Маршаля.
Изд. «Amour de l'Art», Париж.

Камбоджская скульптура
Из альбома
О. Мѣщанинова и Маршаля.

Два года тому назад О. Мѣщанинов был командирован в Камбодж для обслѣдованія на мѣстах развалин Ангкоры и ознакомленія с Камбоджской скульптурой. Собранная им коллекція представляет огромный историческій интерес и является цѣнным вкладом в изученіе Камбоджской культуры.

Художественный журнал L'Amour de l'Art» выпустил недавно альбом репродукцій с нѣкоторых скульптур, собранных г. Мѣщаниновым, снабдив его предисловіем Анри Гурдона, Генеральнаго Инспектора Народнаго Образованія в Индо-Китаѣ.

Камбоджская скульптура мало знакома в Европѣ и почти не изучена. Независимо от незначительных исторических изслѣдованій и поэтизированных разсказов, изученіе Камбоджскаго искусства с точки зрѣнія его творческаго художественнаго значенія заставляет еще желать очень многаго. Ни писатели, вродѣ Пьера Лоти, ни

археологи не сумѣли в достаточной мѣрѣ выявить поучительную цѣнность этого искусства для художников и особенно для современных скульпторов, сбитых с толку скульптурным, импрессіонизмом Родэна и ложным стилизаторством его послѣдователей.

В своем докладѣ Директору Французской Школы Крайняго Востока г. Мѣщанинов, между прочим, пишет: «Я вынес от своей поѣздки в Бирманію и Сіам впечатлѣніе огромное и неожиданное. Меня поразило главным образом полное незнакомство живущих там европейцев с окружающими их шедеврами. Неудивительно поэтому, что имя так мало интересуются в Европѣ. Что же касается Камбоджа, то все, что мнѣ пришлось слышать и читать о Камбоджском искусствѣ до своей поѣздки, мнѣ показалось лишь слабым и блѣдным отраженіем представившихся мнѣ удивительных красот.

Приближаясь к развалинам Ангкоры я был поражен общей концепціей архитектонической мощи, замѣтной в самых незначительных декоративных деталях. Ни один арабеск не уменьшает покрываемой им скульптурной плоскости; ни один рельеф не давит на образующееся от него тѣневое углубленіе. Перед величіем этих развалин чувствуешь, что находишься перед памятником могущественнаго оригинальнаго искусства, завершившаго собой цѣлые вѣка высокой культуры. Скульпторы древняго Камбоджа стремились к правдѣ и красотѣ независимо от традицій Индіи, имѣвших на развитіе их творчества несомнѣнное вліяніе, пренебрегая ими, как и другими условными пріемами, всякій раз, когда онѣ мѣшали им выявить конкретныя пластическія формы в их самодовлѣющей чистотѣ».

Перелистывая альбом Камбоджской скульптуры невольно проникаешься очарованіем, какое должен был испытать г. Мѣщанинов, и понимаешь то глубокое впечатлѣніе, какое должны были на него произвести памятники Камбоджа, как на пытливаго скульптора и тревожнаго изслѣдователя.

Не колоніальными выставками и балетными представленіями Камбоджских танцовщиц, имѣвшими недавно мѣсто в Парижѣ и Марселѣ, можно вызвать интерес к старой культурѣ Индо-Китая. Это только миниура, только внѣшній парад погибшей цивилизаціи. Небольшой альбом, составленный Мѣщаниновым в сотрудничествѣ с г. Маршалем, несравненно цѣннѣе таких театральных зрѣлищ.

Вот почему мы горячо привѣтствуем редакцію «Amour de l'Art», взявшей на себя иниціативу его изданія. Составители этого альбома, — как говорит в своем предисловіи Анри Гурдон — «взяли на себя скромную задачу ознакомленія современных художников с характерными образцами Камбоджской скульптуры, чтоб указать всѣм ищущим в искусствѣ новых задач и новых форм еще непропутый и свѣжій источник вдохновенія».

Люси Кустюрье

ЖОРЖ СЕЭРА

Цѣна 22 фр. 50 с.

ЭЛИ ФОР, ЖЮЛЬ РОМЭН,
Ш ВИЛЬДРАК. ЛЕОН ВЭРТ

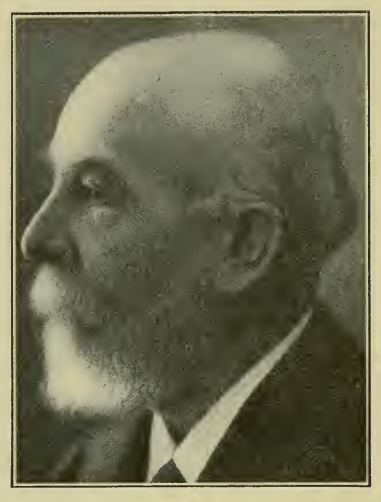
АНРИ МАТИСС

РОСКОШНОЕ ИЗДАНІЕ

Цѣна 50 фр.

Выписывающіе через редакцію « Удара » книги не менѣе, чѣм на 15 франк., за пересылку не платят

Одилон Редон. Из дневника и замѣток "Для самого себя". *Изд. 1922 г. Флури, Париж.*



Одилон Рэдон

Каждый человѣк рождается со своей индивидуальной правдой. Сила генія или таланта заключается в том, чтобы сумѣть эту правду найти в самом себѣ и выявить ее перед другими, наперекор уже существующим истинам и чужим правдам. В этом вся борьба и напряженіе великих людей на протяженіи всѣх времен. Поэтому то их личная жизнь так богата и разнообразна, и если подчас она не отличается эпизодической пестротой, то безконечно жива глубокой внутренней силой. Анализ этого внутренняго облика и силы его напряженія опредѣляет вѣскость их талантов, отличает Делякруа от Энгра, Курбэ от Милле, Сезана от Манэ и т. д.

Одилон Редона вряд ли можно причислить к плеядѣ великих художников XIX вѣка, несмотря на то, что один из талантливых молодых критиков, наш сотрудник и друг Андрэ Сальмон, предлагал недавно поставить его имя во главѣ исторіи новой французской живописи. Несомнѣнно, однако, что Редон принес с собой какую-то свою глубокую правду, которую он смутно ощущал, но которую он так в себѣ и не нашел.

Легенда, писанная и словесная, о Редонѣ оказалась гораздо привлекательнѣе и любопытнѣе дѣйствительности, и выставка его работ, организованная в 1920 г. в галереѣ Барбазанж эту легенду, кажется, окончательно разрушила.

Быть может и вѣрно, что Редон является предтечей фовизма и способствовал расцвѣту такого крупнаго таланта, как Матисс, но сам он, родившійся почти на рубежѣ между романтизмом и реализмом, жил с ощущеніем вѣчной раздвоенности и постоянной внутренней борьбы. Если умом он и проникался нарождавшимися новыми теченіями, то душой был всецѣло поглощен романтическими настроеніями. Редон по сущности своего творчества в совершенствѣ представляет символическое теченіе, но не в том видѣ, в каком оно развилось под вліяніем Гогена или Ван-Гога, а в той наносной формѣ, которую оно получило от англійскаго прерафаэлизма, этого романтизма à la pilules Pink.

Нѣкоторыя теоріи Редона дѣйствительно нашли себѣ свое выраженіе у Матисса в их чисто пластическом и живописном примѣненіи, тогда как у него самаго онѣ остались в состояніи чуждых живописи литературных элементов или вѣрнѣе, «литературщины».

Из двухсот с лишним номеров, составленных из акварелей, офортов, литографій, рисунков, пастелей и т. д., фигурировавших на выставкѣ в галереѣ Барбазанж, не было ни одного, который представлял бы художественный интерес. Химерическія, фантастическія фигуры, метафорическая витіеватая графика, замысловатые нарочитые, туманные арабески или сложныя иллюстраціи, проникнутыя настроеніями «Цвѣтов Зла» Бодлера или комарных разсказов Эдгара По, — всѣ они казались далекими, случайно занесенными вѣтром листами из другого, давно забытаго царства. И только два-три маленьких полотна, — этюды цвѣтов его первых живописных опытов, — блистали подлинными цвѣтами в этом комарном туманѣ, отражая подлиннаго мастера, чуткаго живописца, котораго заглушил в себѣ

Одилон Редон литературщиной и чужими влияніями.

Сложная, затаенная, каждодневная борьба происходит в нем между его правдой и чужими, которая больше чѣм в его живописном творчествѣ выявлена в его книгѣ «Для самого себя» составленной из замѣток и отрывков его дневника.

Первые уроки Редон получил у безхитростнаго добросовѣстнаго учителя рисованія, который пытался пробудить в нем его индивидуальную правду. Он велѣл ему рисовать этюды с натуры, строго рекомендуя «не дѣлать ни одного штриха без участія разума и личнаго ощущенія» и «ничего не воспроизводить, без того, чтобы это не было сообразовано с законами статики и свѣта». Редон говорит, что он никогда не забывал этих наставленій своего учителя, но это все же не мѣшало ему часто от них отступать. Разбрасываясь в исканіях своего призванія и переходя от живописи к скульптурѣ, от скульптуры к архитектурѣ, — он легко поддавался различным идейным вліяніям.

Самым рѣшительным для его міровоззрѣній оказалось вліяніе одного его друга, ботаниста Клаво, любившаго музыку и литературу, Флобера и Шекспира, Спинозу и Бодлера, типичнаго дилетанта, наложившаго отпечаток на развитіе всей его личности.

Чтеніе книги Редона представляет огромный интерес для молодых художников, занятых проблемами современной эстетики. И если они не найдут в ней отвѣта на всѣ занимающіе их вопросы, то она безсомнѣнно предотвратит их от многих неизбѣжных ошибок, связанных с первыми живописными опытами.

В этой книгѣ есть непростительныя и несправедливыя страницы об Энгрѣ. Впрочем, стоит ли на них останавливаться. Величіе Энгра онѣ вряд ли умалят, а без них, какого-то важнаго штриха не хватило бы для пониманія личности и внутренняго облика Редона.

Ж. Гулина. — *«Техника художников». Изданіе 1922 г., Париж.*

Пренебреженіе художественной дисциплиной и отсутствіе серьезных теоретических и технических знаній продолжает быть общим явленіем в средѣ большинства русских художников Парижа. Борьба с академизмом, прошедшая под лозунгом «Долой школы!» переломилась весьма странным образом в головах наших соотечественников, породив какой-то специфическій обскурантизм, которым многіе бравируют. Нигилизм, сопрождавшій все теченіе импрессіонизма и пост-импрессіонизма никогда не принимал у французских художников такой уродливой формы, как у русских.

Привязанность к традиціи и интерес к исторіи искусств и эстетическим и техническим изысканіям всегда были чрезвычайно сильны у французских художников, а теперь, под вліяніем кубизма, еще болѣе усилились. Вот чѣм об'ясняется что такая книга, как «Система Изящных Искусств» Алена разошлась в один мѣсяц и сдѣлалась біографической рѣдкостью, а книга Гулина «Техника Художников» расходится шестым изданіем.

Было время, когда художники удѣляли много вниманія матеріальной сторонѣ своего мастерства и сами изготовляли свои краски. Зная, таким образом, всѣ свойства и качества матеріалов, они на практикѣ изучали взаимодѣйствія красок и жидкостей, которыми они пользовались. Теперь, с индустріализацией изготовленія красок, художники довѣряются той или иной фабричной маркѣ и совершенно не заботятся ни об их химической чистотѣ и прочности, ни о тѣх реакціях, которыя они создают при смѣшеніи на полотнѣ или палитрѣ.

В книгѣ Гулина художники найдут на этот счет цѣнныя указанія. Но автор не ограничивается только свѣдѣніями о чисто матеріальной сторонѣ красок, а посвящает им также спеціальную главу, в которой подробно останавливается на их художественных качествах. Говоря о всей сложной технической сторонѣ живописнаго мастерства, автор удѣляет отдѣльныя главы стилю, рисунку, композиціи, личности художника и т. д. и иллюстрирует развиваемыя им теоритеческія положенія изученіем художественнаго творчества Тиціана, Тинторетто Рубенса, Рембрандта, Вато, Давида и нѣкоторых импрессіонистов. На примѣрах этих

великих мастеров он устанавливает взаимодѣйствіе их технических знаній и художественных достиженій.

Над этой книгой слѣдует призадуматься многим современным художникам и скороспѣлым геніям.

С. Ромов.

Вышли и готовятся к печати слѣдующія изданія:

Октав Мирбо, — «Художники», 1-я серія, в которую входят: Делякруа, Моне, Гогэн, Ван-Гог, Писсаро и т. д. Изд. Фламаріон, цѣна 7 фр.

Гюстав Жефруа, — Клод Моне, — роскошное изданіе с фототипіями и трехцвѣтными репродукціями. Издательство Cres et C-ie. Цѣна 120 фр.

В том же издательствѣ скоро выйдет монографія о Полѣ Синьякѣ, написанная Mme Люси Кустюрье.

Франц Журдэн, предсѣдатель Осенняго Салона выпускает книгу под заглавіем «В странѣ воспоминаній».

В издательствѣ «Amour de l'Art» выходит отдѣльными выпусками «Общая Исторія Французской живописи от революціи до наших дней», под редакціей Луи Вокселя и Андрэ Фонтенаса.

У издателя Мориэ вышел в роскошном изданіи том разсказов Максима Горькаго с гравюрами на деревѣ Ивана Лебедева.

Издательство Поволоцкаго выпустило на французском языкѣ книжку Сергѣя Есенина, в которую входят: «Исповѣдь Хулигана» и отрывки из его поэмы «Пугачев».

Ж. ГУЛИНА

ТЕХНИКА ХУДОЖНИКОВ

Цѣна 7 ф. 50 с.

РЕДАКЦІЯ "УДАРА"

БЕРЕТ НА СЕБЯ

печатаніе

ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КАТАЛОГОВ

выполненіе

ВСѢХ ТИПОГРАФСКИХ РАБОТ

составленіе

БИБЛІОГРАФІЙ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ПОСОБІЙ

розыски

РѢДКИХ ИЗДАНІЙ ПО ИСКУССТВУ И ЛИТЕРАТУРѢ

заказы

НА ВСѢ ФРАНЦУЗСКІЯ ИЗДАНІЯ

подписку

НА ВСѢ ФРАНЦУЗСКІЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЖУРНАЛЫ И

переводы

С ФРАНЦУЗСКАГО И РУССКАГО ЯЗЫКОВ

□□

ЗАКАЗЫ

наложенным платежом не принимаются

□□

Обращаться по слѣдующему адресу:

S. ROMOFF

144, Boulevard de la Gare,

PARIS

□□

„Удар" ставит себѣ цѣлью широкое освѣдомленіе о всѣх событіях современной художественной жизни. Если вы хотите его поддержать, то найдите для него подписчиков и подписывайтесь сами

Imp. «Union», 46, Bd St-Jacques, Paris — Gerant: *Florent Fels*

ГРЕБНИ

Огюста Боназа

ПРИДАЮТ ЖЕНЩИНЪ

ОСОБУЮ ГРАЦІЮ

Совреме

Запис

при ближайшем

Н. Д. Авксентьев
накова, М. В. Виш
Гуковскаго и В.

Адресъ реда
9-bis, rue Vincuse,
TÉLÉPHONE: Pa

Подписка, продаж
объявленій въ кни
J. POVOLO
13, rue Bonaparte,
Téléphone: Gobel

Подписная цѣна на
Во Франціи 30 фр., въ
нахъ 33 фр. Цѣна от
мера журнала 10 фр.,
заказной бандеролью

ИЗДАТ. **СКИѲЫ** БЕРЛИН

АЛЕКСАНДР БЛОК

ДВѢНАДЦАТЬ

и

СКИѲЫ

со статьей

Р. В. Иванова-Разумника

VERLAG SKYTHEN BERLIN W
30 [illegible]

Новое

Русское Слово

Novoye Russkoy

31, Г, 7 TH. ST.,

RUSSIAN DAIL
PAPER PUBL
EVERI DAY IN
SUNDAY
V. SCHIN

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА З

ИЗДАНІЕ
MORNAS

Ц. 50 Коп. [illegible]
1.1.915

Казанский Музыкант
ВЕСТНИК

[illegible]

Марк Бинс

[illegible]

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТКИ
ФОТОГРАФІЯ
П. Н. Шухова
[illegible]